

6234

1000 F

OUVRAGES DE M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

QUI SE TROUVENT CHEZ LE MÊME LIBRAIRE.

MONUMENS ET OUVRAGES D'ART ANTIQUES RESTITUÉS d'après les descriptions des écrivains grecs et latins, et accompagnés de dissertations archæologiques; 2 volumes grand in-4°, papier vélin, avec 13 planches, dont 3 coloriées. . . . . 50 fr.

LE JUPITER OLYMPIEN, ou l'art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un Essai sur le goût de la Sculpture Polychrôme, l'analyse explicative de la Toreutique, et l'histoire de la Statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains; avec la restitution des principaux monumens de cet art, et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques. 1 vol. grand in-folio, avec 31 planches, dont plusieurs coloriées. . . 200 fr.

ESSAI sur la nature, le but et les moyens de l'Imitation dans les beaux-arts; 1 volume grand in-8°. . . . . 8 fr.

Sous presse, la *seconde édition* de:

HISTOIRE DE LA VIE ET DES OUVRAGES DE RAPHAEL, 1 vol. in-8°.

IMPRIMÉ CHEZ PAUL RENOUARD, RUE GARENCIÈRE, N° 5. F. S.-G.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DES

PLUS CÉLÈBRES ARCHITECTES

DU XIe SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe,

ACCOMPAGNÉE

DE LA VUE DU PLUS REMARQUABLE ÉDIFICE DE CHACUN D'EUX,

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES),
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

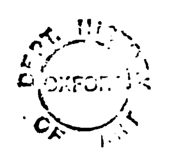
TOME PREMIER.





PARIS.
JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, N° 6.

1830.



AVERTISSEMENT.

Le titre *des plus célèbres*, que nous avons donné aux architectes dont ce recueil contient l'histoire, exige peut-être quelque explication de notre part, c'est-à-dire une justification du double reproche que la critique se croirait en droit de nous faire.

D'abord on pourrait nous demander pourquoi nous n'avons pas dit *les plus habiles*; pourquoi ensuite, sous le titre que nous avons préféré, nous avons omis quelques noms fort connus, lorsque nous en avons admis qui peut-être le sont moins.

A cela nous répondrons qu'un choix à faire d'un petit nombre entre un fort grand nombre d'artistes, même dans la région du passé, n'est jamais à l'abri, non-seulement des controverses du goût, mais des préoccupations particulières, des rivalités d'écoles, et des prédilections locales de villes, de pays ou de nations; car où manque-t-on, en quelques débats que ce soit, de rencontrer la vanité? Il nous a donc paru qu'en donnant pour base à notre choix le motif de la célébrité, plutôt que la raison de l'habileté, nous courrions moins le risque, soit d'offenser des opinions contraires, soit d'être plus de partialité sur un point où il semble qu'une taxé

grande notoriété doit produire un accord plus général.

Serait-il vrai, ensuite, qu'en prenant pour mesure apparente de notre choix celle de la plus grande célébrité, nous nous soyons effectivement exposé à proclamer le plus souvent les arrêts des préventions locales ou contemporaines? nous avouerons que s'il s'agissait d'ouvrages récens et d'auteurs modernes, il faudrait se tenir fort en garde contre certaines renommées éphémères, fruits des passions ou des goûts d'un moment, que le moment d'après désavoue. Mais en sera-t-il de même des célébrités que la succession des siècles a ratifiées, que les plus nombreux parallèles ont augmentées? En sera-t-il ainsi des hommes dont les noms, pour la plupart, ont reçu, dans la constante admiration de leurs œuvres, la sanction de l'expérience et du temps?

Ne pouvons-nous pas dire alors qu'une célébrité qui ne cesse point de se perpétuer, est le plus sûr garant de l'habileté d'un artiste? Et n'est-ce pas sur la foi d'une semblable tradition de suffrages, que nous assignons encore les premiers rangs dans les arts de la Grèce, à tant d'hommes dont toutefois les ouvrages nous sont inconnus?

Mais ici nous avons l'avantage de pouvoir encore comparer les titres de célébrité, aux œuvres toujours subsistantes des artistes que nous avons rassemblés dans ce recueil. A cet effet, c'est-à-dire pour servir

d'autorité aux jugemens que nous avons moins portés que proclamés, il nous a paru convenable de placer en tête de la vie de chaque architecte, le dessin d'un de ses principaux édifices.

A l'égard des monumens qui doivent servir à constater la supériorité de leurs auteurs, nous nous croyons dispensés d'en justifier le choix. Les noms seuls du plus grand nombre excluent toute incertitude. L'opinion attachée au rang qu'ils n'ont jamais cessé d'occuper, dans l'esprit des artistes et des connaisseurs de tous les pays, est trop incontestable, pour que nous croyons nécessaire de l'étayer par de nouvelles preuves. La seule nomenclature ou table indicative que nous donnerons des monumens retracés dans ces dessins, pourrait servir d'index chronologique aux chefs-d'œuvre de l'architecture moderne.

Comme nous ne reconnaissons de véritable art d'architecture que celui qui, seul entre tous les procédés de bâtir connus, a dû son origine, ses progrès, ses principes, ses lois, sa théorie et sa pratique aux Grecs, et qui, propagé par les Romains, est devenu celui de la plus grande partie du monde civilisé, nous devons prévenir qu'on ne trouvera dans notre recueil aucune notion d'aucun ouvrage, d'aucun architecte du genre appelé gothique.

Le terme de la fin du dix-huitième siècle, que nous nous sommes imposé, et qui ferme la série des

architectes selon nous *les plus célèbres*, a dû, par le fait, nous empêcher d'y comprendre, soit les ouvrages, soit les artistes postérieurs à cette époque. Il est même à remarquer qu'aucun architecte encore vivant n'y trouve place. Nous ne devons pas dissimuler toutefois que, soit en France, soit en Allemagne et en Angleterre, il n'ait été, depuis l'église de Sainte-Geneviève, construit de fort grands et beaux édifices, et qui ont acquis à leurs auteurs une célébrité que sans doute la postérité ratifiera; mais il est facile de comprendre pourquoi nous n'avons pas voulu prévenir ses jugemens. La critique des contemporains, en louange ou en blâme, est toujours suspecte de partialité. Nous léguons aux temps à venir le soin des supplémens que devra exiger notre ouvrage.

Nous ne voulons pas nier que ce recueil ne puisse encore, dès à présent, trouver un autre genre de continuation. Loin de nous la prétention que le choix fait, selon notre jugement, de quarante-cinq architectes, sous le titre *des plus célèbres*, doive donner à d'autres une exclusion formelle, ou faire refuser à beaucoup de noms fort recommandables, tout droit au privilège de la célébrité. C'est pourquoi, autant pour justifier notre choix, que pour mettre la critique à même de redresser nos jugemens, nous avons cru devoir faire suivre notre histoire, d'un appendice contenant encore un nouveau choix d'une autre série d'archi-

tectes, avec une notice succincte de leurs principaux ouvrages.

Nous terminerons cet avis préliminaire par une observation, qu'il nous paraît utile de mettre sous les yeux du lecteur, afin que, comprenant bien sous quel point de vue, et dans quelles limites nous nous sommes proposé de circonscrire l'esprit et l'étendue de cette collection biographique, on n'en exige ni autre chose, ni au-delà de ce que l'auteur s'est proposé.

Premièrement le recueil que nous publions, en deux seuls volumes, se composant d'articles plus ou moins abrégés, sur un assez grand nombre d'hommes célèbres, il n'a pas dû offrir à l'analyse ou au développement des vies et des ouvrages de chacun d'eux, l'espace qu'aurait pu exiger la revue complète de toutes leurs productions, et de tous les détails qui les concernent. De même donc que nous avons fait un choix de quelques architectes entre un très grand nombre, de même, et par suite de ce plan, nous nous sommes borné à choisir ce qui nous a paru le plus saillant dans les particularités qui les concernent, dans les titres qu'ils ont à la célébrité, de plus caractéristique enfin, et de plus propre à faire connaître la nature de leurs ouvrages et du goût de leur siècle.

Secondement nous n'ignorons pas qu'on pourrait ajouter à ces deux volumes *in*-8° plusieurs tomes *in-folio* de commentaires, de discussions, de

pièces justificatives, de controverses, de notes instructives; qu'on pourra nous accuser de beaucoup d'omissions, de méprises dans quelques dates, et sur plusieurs autres points de détail. Nous déclarons d'avance que nous souscrirons à toutes les critiques de ce genre. Mais nous prions en même temps qu'on veuille bien, nous tenant compte de cette soumission, ne pas perdre de vue le principal objet que nous nous sommes proposé, savoir: de tracer en abrégé, par l'histoire des hommes et de leurs plus notables monumens, la route embrassée et suivie par l'art de l'architecture, chez les modernes, depuis le point qui doit passer pour son renouvellement jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, et de présenter ainsi rapidement, et dans un cadre raccourci, le tableau du génie et du goût des principaux architectes, dans l'espace de six à sept siècles.

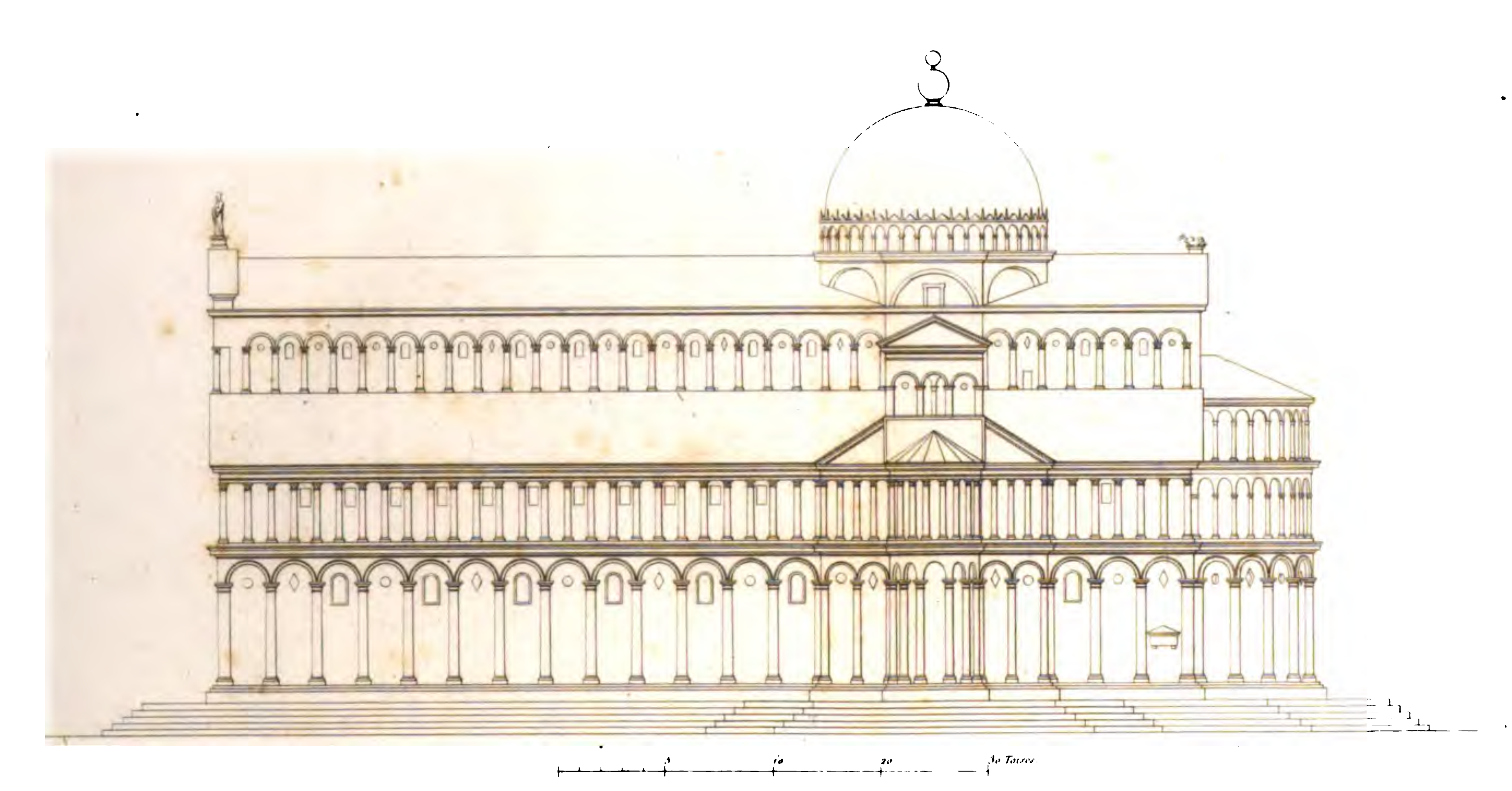
TABLE

DES VIES DES ARCHITECTES,

ET DES PLANCHES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

BUSCHETTO.



E. Ollivier sc.

VUE LATÉRALE DE LA CATHÉDRALE DE PISE.

Pl. 1.

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DES PLUS CÉLÈBRES

ARCHITECTES.

BUSCHETTO,

ARCHITECTE DU ONZIÈME SIÈCLE,

BATIT, EN 1063, LA CATHÉDRALE DE PISE.

Dès le dixième siècle, Pise, grâce au génie de ses citoyens, à l'activité de son commerce et de sa marine, était parvenue à un assez haut degré de puissance. Ses flottes victorieuses parcouraient toute la Méditerranée, et transportaient ses armes aux îles Lipari, sur les côtes d'Afrique et dans la Sicile. Vers l'an 1063, les Pisans assiégèrent Palerme, forcèrent l'entrée de son port, et s'emparèrent, après en avoir chassé leurs ennemis, de six grands vaisseaux chargés d'un immense butin.

De retour dans leur patrie, ils résolurent d'appliquer la valeur de ces riches dépouilles à l'érection d'un temple, qui devint un monument à-la-fois de gloire pour le pays, et de reconnaissance envers le ciel, qui avait favorisé le succès de leurs armes.

Il a régné jusqu'à ce jour beaucoup d'incertitudes et de méprises, tant sur la date de l'époque où dut être commencée la basilique de Pise, que sur les sources d'où l'on tira les matériaux antiques dont elle est formée, et sur l'origine ou le pays de l'architecte Buschetto, qui les mit aussi habilement en œuvre dans ce monument, le premier qui ait vu renaître le goût de la bonne architecture.

Dans son histoire de la sculpture (1), M. Cicognara nous paraît avoir dissipé ces obscurités, en reproduisant toutes les inscriptions qu'on lit sur les murs du monument même, et dont quelques-unes semblent n'avoir point été connues de Vasari. D'après une de ces inscriptions, on ne saurait douter que l'an 1063 ne soit celui de la fondation de l'édifice.

Jusqu'ici encore l'on a cru et répété que les colonnes et les restes d'antiquité dont la cathédrale de Pise offre une sorte de collection, avaient été recueillis par les Pisans dans leurs voyages de mer, et transportés de la Grèce pour embellir leur ville. M. Cicognara montre l'invraisemblance de cette opinion. (2) Il paraît en effet beaucoup plus probable que Pise, dont l'ancienne église de *Santa-Reparata* avait, dès le quatrième siècle,

(1) *Storia della Scultura*, etc. Venise, 1813-18, 3 vol. in-fol. Tom. 1er, page 180.

(2) Ibid.

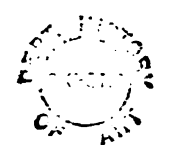
été élevée sur les ruines des thermes ou du palais d'Adrien, possédait, comme beaucoup d'autres villes d'Italie, un très grand nombre de colonnes antiques de toute proportion et en tout genre de marbre, qui devinrent les principaux matériaux que l'architecte du nouvel édifice devait mettre en œuvre. Ajoutons que Pise, encore à cette époque, était maîtresse de l'île d'Elbe, où elle fit tailler un assez grand nombre de colonnes de granit.

Il est à croire que cette opinion sur l'importation de matériaux d'architecture grecque a pu s'accréditer, à la faveur de celle qui, jusqu'à nos jours, fit croire que l'architecte de la cathédrale de Pise, Buschetto, était lui-même Grec, et natif de la petite île de Dulichium, qui fit jadis partie du royaume d'Ulysse.

Cette méprise est résultée des deux premiers vers de l'épitaphe qu'on lit sur le tombeau de Buschetto, ou pour mieux dire, des lacunes de deux ou trois mots que le temps, ou tout autre accident, a fait disparaître des deux premiers vers de l'inscription tels qu'on les lit aujourd'hui, et que nous les rapportons :

BUSKET... JACE... HIC......... INGENIORUM
DULICHIO .... PREVALUISSE DUCI.

On ne saurait dire par quel étrange méprise le mot *Dulichio*, qui naturellement, comme le premier du second vers, se trouve immédiatement au-dessous du nom de Buschetto, fit croire qu'il était de *Dulichium*. M. Cicognara, en donnant toute l'inscription, montre que ce mot ne peut se rapporter qu'au mot *duci*, et s'ap-



jusqu'au plafond. Ces galeries, outre la variété qu'elles répandent dans tout l'ensemble, font encore mieux jouir de tout l'espace que les yeux ont la liberté d'y parcourir.

La plus grande longueur du temple, depuis le seuil de la grande porte d'entrée jusqu'au mur de l'apside, est de 165 brasses florentines (292 p. 2 po.); la largeur totale des cinq nefs est de 55 brasses (97 p. 9 po.); 22 brasses (39 p. 1 po.) font la largeur de la nef du milieu, qui a 57 brasses (101 p. 4 po.) de hauteur. La longueur de la nef transversale est de 123 brasses (218 p. 8 po.), sa largeur est de 29 (51 p. 6 po.) avec les bas-côtés. La nef du milieu n'a que 13 brasses de large (23 p. 1 po.).

Tout l'extérieur du monument est, pour sa disposition, dans un rapport exact avec celle de l'intérieur. Deux ordres de colonnes adossées au mur répètent les deux ordres de la grande nef, et s'élèvent jusqu'à la toiture des bas-côtés. L'ordre inférieur est couronné par des arcades, le supérieur porte l'entablement continu qui règne autour du monument. Un rang de colonnes à arcades, plus petites, également adossées, s'élève au-dessus de la toiture des bas-côtés, et supporte celle de la nef.

Pareille disposition a été suivie dans le frontispice ou portail du temple, par Rainaldo, collaborateur et successeur de Buschetto, et qui termina cette grande entreprise. Il subordonna la décoration de la façade à celle des parties latérales, en se raccordant exactement aux deux masses inégales, en hauteur, de la nef du milieu et des nefs collatérales. Ainsi, ce frontispice se trouva divisé en deux parties. L'inférieure se compose aussi de

colonnes avec arcades adossées, que surmontent deux rangs de colonnes plus petites, également adossées jusqu'à la concurrence du sommet de la toiture des bas-côtés. La partie supérieure est celle qui, dans le même genre d'ordonnances, s'applique à l'élévation de la grande nef, et se termine avec des colonnes toujours diminuant de hauteur, par un fronton qui arrive à la hauteur du pignon du toit de la grande nef.

On lit, près de la porte d'entrée, en l'honneur de Rainaldo, l'inscription contemporaine que voici :

HOC OPUS EXIMIUM, TAM MIRUM, TAM PRETIOSUM:
RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER
CONSTITUIT MIRE, SOLERTER ET INGENIOSE.

Nous n'avons point parlé de la coupole qui couronne la basilique de Pise. Aujourd'hui surtout, et après les grands ouvrages produits en ce genre par l'architecture moderne, on est forcé d'avouer qu'elle n'offre ni un grand effort de construction ni un modèle remarquable d'invention et de décoration. Nous n'en faisons ici mention que comme d'un accessoire peu intéressant en lui-même, mais qui doit le devenir quant à l'histoire de l'art, étant le premier essai de ce genre de construction en Europe. Avant ce monument, rien ne donna chez les peuples modernes, soit l'idée, soit l'exemple d'un dôme, c'est-à-dire d'une voûte sphérique, au haut d'un tambour formant en dehors une masse réunissant les quatre branches d'une croisée. Buschetto doit donc passer pour avoir été le premier auteur des coupoles placées sur le faîte des temples.

Une inscription conservée dans celui de Pise nous fait entendre, qu'il eut des talens supérieurs en mécanique. Il paraît qu'il avait inventé et mis en œuvre quelqu'une de ces machines ingénieuses qui, tout en économisant les efforts et la peine, augmentent et multiplient la puissance de faire mouvoir ou d'élever les masses les plus pesantes. Dix jeunes filles élevaient, par le moyen qu'il avait imaginé, des fardeaux que mille bœufs auraient à peine remués, et qu'avec peine un radeau avait transportés par mer.

QUOD VIX MILLE BOUM POSSENT JUGA JUNCTA MOVERE
ET QUOD VIX POTUIT PER MARE FERRE RATIS
BUSKETI NISU QUOD ERAT MIRABILE VISU
DENA PUELLARUM TURBA LEVABAT ONUS.

Cette inscription, quoique en vers, ne saurait être accusée de ce vice d'hyperbole, auquel l'imagination indépendante d'un poète se laisse facilement emporter. C'était en vers que se faisaient alors toutes les inscriptions, et sous la surveillance de l'autorité civile, pour être placées dans les édifices publics. Celle-ci le fut dans le monument même de Pise, et elle eut pour objet de célébrer l'habileté de l'architecte Buschetto, en rapportant un fait qui dut être à la connaissance de tous les contemporains. Et quel est ce fait? C'est que dix jeunes filles élevaient (ce qui ne put avoir lieu qu'au moyen d'une machine) des fardeaux d'un poids considérable. Buschetto avait donc été l'inventeur de ce moyen mécanique. Il est certain, en effet, que ces nombreuses co-

lonnes d'un seul morceau, qui composent les nefs de la cathédrale de Pise, durent exiger, pour être transportées et érigées en leur place, d'assez puissans moyens, dont on n'avait eu, depuis la chute de l'empire romain, ni le besoin, ni par conséquent l'idée. Sans doute celui qui le premier les retrouva, ou en inventa d'autres semblables, dut exciter l'admiration de son temps.

Le monument de Buschetto devait donner, et donna réellement une impulsion sensible au renouvellement des arts et de l'architecture, et il devint, par le grand exemple qu'il présenta, le premier moteur de la restauration du bon goût. C'est ce que Vasari a reconnu en disant : *Fu rarissimo Buschetto, che diede principio al meglioramento degli arti del disegno in Toscana, e fu gran cosa metter mano a un corpo di chiesa, cosi fatto di cinque navate, e quasi tutto di marmo dentro e fuori.*

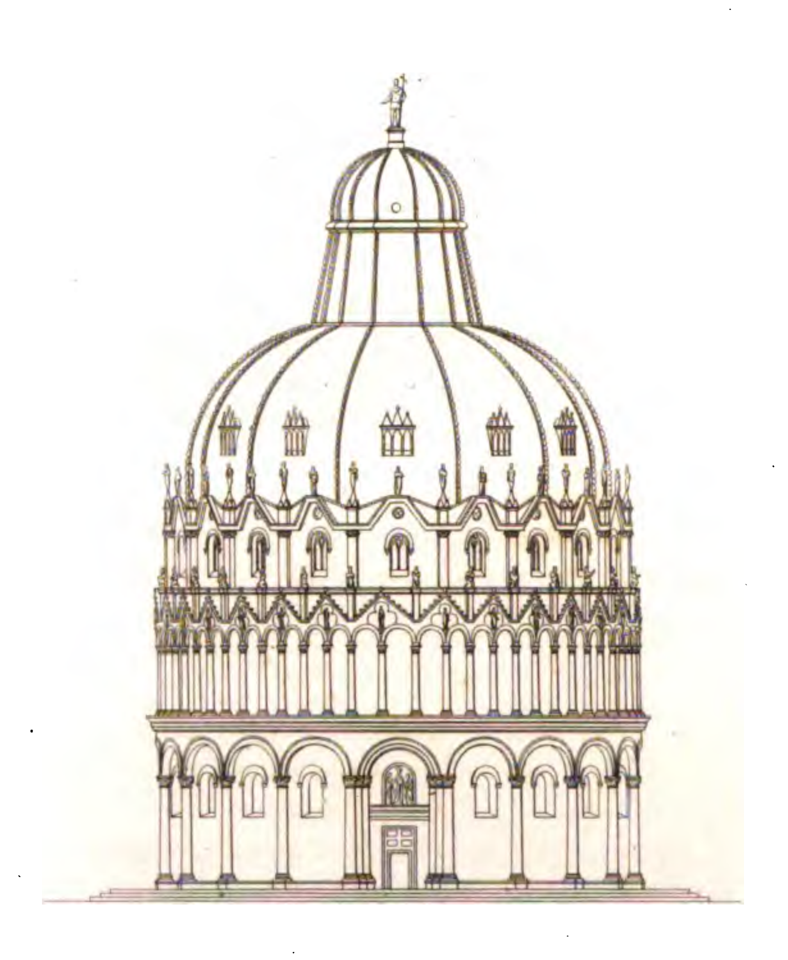
Effectivement cet édifice en produisit bientôt un grand nombre d'autres. Toutes les villes de la Toscane ne tardèrent pas à se disputer, dans les monumens qu'elles y élevèrent à l'envi, l'honneur de se surpasser en grandeur et en magnificence. C'est à-peu-près de la même époque que datent le baptistère de Pise et son Campo Santo, les églises d'Orvietto, de Sienne, etc.

Mais un des grands bienfaits du monument de Pise fut d'avoir remis en honneur les ordres de l'architecture grecque, d'avoir rendu à la lumière une multitude de fragmens de sculpture antique, auparavant méconnus dans les débris ou sous les ruines des édifi-

ces romains, et d'avoir, en quelque sorte, préparé, dans la collection de ces précieux restes, une espèce d'école, où les rénovateurs du bon goût trouvèrent des leçons et des modèles, tant en architecture qu'en sculpture.



DIOTI SALVI.



R. Ollivier sc.

BAPTISTÈRE DE PISE.

T. 1. p. 11.

DIOTI SALVI,

ARCHITECTE DU DOUZIÈME SIÈCLE,

BATIT, EN 1152, LE BAPTISTÈRE DE PISE.

Entre les noms des grands artistes auxquels la bonne architecture doit son rétablissement, celui de Dioti Salvi doit occuper une des premières places. Nous ignorons si ce fut là le nom de sa famille, ou s'il lui fut donné, selon l'usage de ces siècles, à raison de quelque circonstance personnelle. L'histoire, au reste, qui ne nous a rien appris sur son compte, aurait aussi probablement laissé son nom dans l'oubli (comme l'a fait Vasari), si les murs du monument qu'il éleva, ne nous l'eussent conservé dans l'inscription où on lit ces mots:

DEOTI SALVI MAGISTER HUJUS OPERIS.

Deux autres inscriptions sur le premier pilier à droite, en entrant dans le baptistère, apprennent que sa fondation date de l'an 1153, selon le style pisan.

Déjà cependant quelques historiens modernes avaient commencé à réparer l'oubli de leurs prédécesseurs. Tiraboschi a fait une mention expresse de Dioti Salvi, qu'il croit natif de Pise, et que son nom d'ailleurs ne permet point de réputer étranger à l'Italie.

L'auteur des Lettres siennoises le dit originaire de Sienne; mais il avoue que c'est de sa part une simple supposition.

Enfin, Alessandro Morrona s'est fait un devoir, dans sa *Pisa illustrata*, de remettre en honneur la mémoire et le nom de Dioti Salvi. C'est de cet écrivain que nous tirerons particulièrement les notions relatives au monument sur lequel repose, depuis six siècles, la gloire de notre architecte.

Pise avait déjà vu s'élever dans le onzième siècle, par les soins de Buschetto, la magnifique basilique qui fait encore aujourd'hui son principal ornement, et dont l'effet avait été de réveiller dans toute l'Italie l'ambition des grands monumens, et le goût de l'architecture antique. Ce fut en face de ce temple quadrilatère, que Dioti Salvi fut chargé d'en construire un autre de forme circulaire, sous le nom de baptistère, et en coupole élevée sur un soubassement de trois marches, qui tournent à l'entour, et lui font un perron de 614 palmes de circonférence.

L'extérieur est décoré de deux ordres de colonnes corinthiennes adossées au mur. Celles de l'ordre inférieur supportent des arcs en plein cintre, couronnés par un entablement, sur lequel s'élève une rangée de colonnes beaucoup plus nombreuses que celles du bas. En effet, le cintre de chaque arcade supporte deux colonnes, surmontées aussi de petits cintres, au-dessus desquels on voit de petits frontons triangulaires; entre ces frontons sont de petites statues. Un nouveau cordon entoure la circonférence de l'édifice. La partie qui vient au-dessus, et qui semble être le tambour de la coupole, est occupée par les fenêtres qui présentent comme une espèce de couronne, découpée dans le même goût d'ornemens. La courbe de la coupole est divisée,

dans sa hauteur, par douze côtes, ou cordons crénelés, qui vont se réunir à un couronnement, dont l'amortissement forme une petite coupole, au haut de laquelle est une statue de saint Jean-Baptiste. De petites fenêtres sont aussi pratiquées entre les côtes du dôme, et dans sa convexité.

Toute cette décoration extérieure tient, comme on le voit, du goût des détails, ou de ces broderies, qui forment un des caractères du style appelé gothique, et que leur multiplicité rend impossibles à décrire. Il faut avouer, toutefois, que Dioti Salvi, en payant ce tribut à son siècle, a su se tenir fort loin de l'excès, et ce monument, comparé aux édifices gothiques du nord, est un modèle de sagesse et de sobriété.

Il sacrifia encore moins à ce mauvais goût, dans l'intérieur de sa rotonde. On y entre, ou pour mieux dire on y descend par une belle porte, que Bonanno avait jadis fondue en bronze; trois rangées de degrés circulent autour de l'aire. Ces degrés formaient comme une sorte d'amphithéâtre, qui facilitait aux spectateurs la vue des cérémonies qu'on pratiquait au centre du baptistère, où est établie une grande cuve octogone de marbre, avec des rosaces sculptées sur chaque face. Elle porte sur trois degrés, et elle diffère des rotondes des autres baptistères, en ce que son intérieur se divise en cinq cavités, dont la plus grande est celle du milieu, où l'on présume que le prêtre se tenait pour baptiser, dans les divisions environnantes remplies d'eau, les enfans qu'on y plongeait.

Sur les degrés qui suivent la circonférence du monument, s'élèvent huit colonnes et quatre pilastres

carrés, soutenant les arcades intérieures. Un second ordre, à l'instar de la disposition extérieure, repose sur ces arcs, et supporte la coupole, dont la courbe intérieure fort différente de celle du dehors, semble s'allonger en forme de poire. Dioti Salvi eut aussi besoin de beaucoup d'intelligence, et il ne le céda point à Buschetto, dans l'emploi de ce grand nombre de colonnes qu'il dut mettre en œuvre. L'architecte ordinairement fait ses colonnes, et les taille conformément à ses inventions. Ici, il lui fallut plier ses conceptions à toutes les formes et à toutes les proportions des matériaux qui se présentaient à lui, et qui avaient, pour la plupart, été déjà employés dans des monumens antiques. On y voit effectivement des colonnes provenant des débris d'édifices romains, jointes à d'autres tirées des carrières de l'île d'Elbe ou de la Sardaigne. La difficulté de se procurer, dans certains cas, un nombre suffisant de colonnes égales entre elles, obligea l'architecte d'y suppléer par d'autres ressources. Ainsi avons-nous vu qu'aux huit grandes colonnes qui forment en-dedans du baptistère l'ordonnance du portique inférieur, Dioti Salvi fut obligé d'associer quatre piliers carrés de même dimension. Des huit colonnes dont on parle, deux, celles de l'entrée, plus massives que les autres, sont d'un très beau granit oriental, tandis que les autres sont du granit des îles voisines, comme en font foi les annales de Pise.

Le baptistère de Pise est aussi, en quelque sorte, un *Museum* de fragmens et d'ornemens dus au ciseau des anciens. On y ferait un recueil de chapiteaux fort divers, ornés des emblèmes de divinités païennes. Déjà la sculp-

ture moderne en avait fait des imitations, qui ont depuis induit la critique en erreur, et l'on a remarqué que, dans les deux siècles suivans, l'art de tailler les feuillages des chapiteaux avait été loin d'égaler l'habileté des sculpteurs du douzième siècle, qui travaillèrent au monument de Dioti Salvi.

On doit citer aussi, comme quelque chose d'extraordinaire, la célérité apportée dès le commencement à la construction du baptistère. Les chroniques du temps, confirmées par toutes les autorités postérieures, s'accordent à certifier que les huit colonnes dont on a fait plus d'une fois mention, et les quatre pilastres de l'intérieur, furent élevés et reçurent les arcades qui les réunissent dans l'espace de quinze jours.

Cependant l'histoire de Pise nous apprend que la première, et même la seconde zone extérieure du monument étaient à peine achevées, lorsque l'ouvrage fut arrêté et suspendu faute d'argent. Mais le zèle des Pisans leur fit bientôt trouver des ressources. Une contribution volontaire d'un denier, ou d'un sou d'or par chaque famille, produisit en peu de temps la somme nécessaire pour achever l'entreprise.

Nous terminerons les détails qu'on peut donner de cet intéressant édifice par les mesures qui doivent faire juger de son importance.

Le diamètre de la rotonde à l'extérieur est de.	62 brasses.
La circonférence extérieure. . . .	194
Sa hauteur.	94
Le diamètre intérieur.	52
Circonférence intérieure.	157

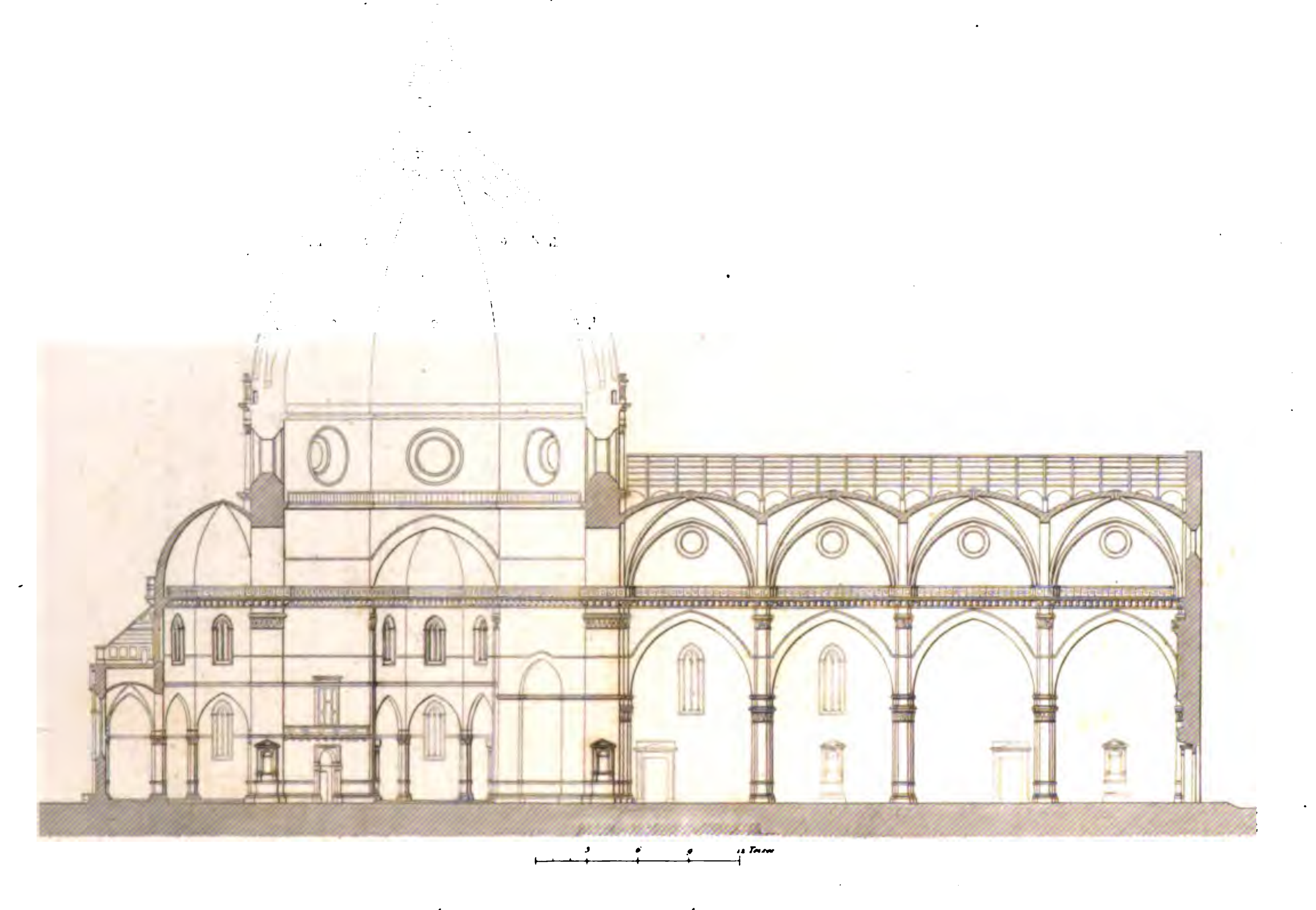
Le baptistère de Pise et celui de Florence offrent, dans l'histoire de l'architecture, deux ouvrages séparés par un intervalle de six siècles (car c'est au sixième siècle qu'on assigne l'époque du second), et qui sont propres à faire connaître chacun le goût de leur temps.

Le baptistère de Florence a été réputé mal-à-propos un temple païen dédié à Mars. Il suffit d'en examiner la construction et les matériaux, pour se convaincre que ce fut un de ces édifices bâtis à l'époque de la chute du paganisme, et lorsque le christianisme avait renversé les idoles. Alors une multitude de ruines antiques offrait aux constructeurs des pierres toutes taillées, des débris de chapiteaux et de colonnes, que les architectes adaptaient à des plans nouveaux. Tel est le baptistère de Florence, où l'on reconnaît une multitude de fragmens étrangers les uns aux autres, et jusqu'à une pierre portant une belle inscription romaine en l'honneur d'Aurelius Verus. Cependant la tradition du style de l'antiquité se retrouve dans le plan, dans la simplicité de l'élévation, de l'ordonnance et même de la couverture de ce monument.

Quelque chose de semblable eut lieu, si l'on veut, pour le baptistère de Pise. Sans doute beaucoup de colonnes antiques furent mises en œuvre dans la construction nouvelle. Mais cette construction, mais le plan, mais l'ordonnance, mais le style des ornemens, tout cela appartient en propre à Dioti Salvi. S'il ne fallut que l'art d'un appareilleur pour élever le baptistère de Florence, le baptistère de Pise exigea le talent de l'architecte. Genre de construction, style d'élévation, goût de décoration, tout porte un caractère original. Ce qui

ne veut pas dire que tout y soit meilleur. Au contraire, l'édifice de Florence a plus d'un mérite que ne pouvait pas avoir celui de Pise, bâti dans un temps où l'art ne s'était pas dégagé des influences du gothique. En deux mots, le baptistère de Florence est une réminiscence du bon goût déjà perdu. Celui de Pise est un avant-coureur de la bonne architecture prête à renaître.





R. Ollivier sc.

VUE INTÉRIEURE DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE.

T. 1. p. 19

ARNOLPHO DI LAPO,

ARCHITECTE DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE,

NÉ EN 1232, MORT EN 1300.

FILS de Jacobo di Lapo, un des meilleurs architectes de son temps, Arnolpho eut l'avantage de recueillir l'héritage de ses talens, et le mérite de l'accroître. On doit le mettre au premier rang de ceux qui préparèrent et accélérèrent le rétablissement du bon goût dans l'architecture. Elève de Cimabué qui lui enseigna le dessin, il devait rendre à l'art de bâtir le même service que celui-ci rendit à l'art de peindre.

Un de ses premiers ouvrages fut la dernière enceinte des murs de Florence, qu'il acheva en 1284. Il donna les dessins de la place appelée d'*Orsanmichele*, bâtie en briques, ornée de pilastres et de portiques, ainsi que celle *dei Priori*, qu'il éleva en 1285.

Entre autres travaux que Florence lui dut, et pour lesquels il fut créé citoyen de cette ville, on citera ceux du Baptistère. Cet ancien édifice, qui date du sixième siècle, composé de tous matériaux d'architecture antique, était, à l'extérieur, défiguré par un grand nombre d'urnes sépulcrales, d'incrustations, d'épitaphes, de toutes matières placées au hasard. Arnolpho fit enlever ces hors-d'œuvres auxquels on assigna un autre

emplacement, et procéda au revêtissement en marbres noirs de Prato, qui décorent aujourd'hui toutes les faces de ce monument octogone.

Arnolpho eut l'honneur d'élever, et à-peu-près dans le même temps, les deux plus grandes églises de Florence.

Ce fut vers 1294 qu'il construisit la vaste église de Sainte-Croix, restaurée depuis sur les dessins de Georges Vasari. Elle a 240 brasses de longueur et 70 de large. Ce que ce monument a de particulier, c'est une certaine simplicité d'ordonnance qui n'est pas encore celle du goût de la bonne architecture, mais qui annonce l'abandon des pratiques et des erremens du goût gothique; c'est une sobriété d'ornemens qui pourrait passer pour de la pauvreté, mais qui, en désabusant des superfluités d'un style capricieux, devait ramener l'architecture au principe de l'unité et par conséquent de la grandeur.

Arnolpho avait acquis une telle réputation, qu'il ne se faisait rien de grand ou d'important qu'avec le secours de ses talens ou de ses conseils. Aussi, après que la dernière enceinte des murs fut terminée, il entreprit la construction colossale de ce que l'on appelle aujourd'hui *il Palazzo Vecchio*, alors *Palazzo dei Signori*. Le goût et l'usage étaient alors de donner aux palais une apparence et même une réalité de fortifications. Arnolpho trouva ce goût établi, et il en eut des modèles dans les ouvrages que son père avait exécutés avant lui. Ce goût s'est perpétué depuis dans un pays où le genre des carrières et l'étendue des pierres semblent l'avoir naturalisé. Quelques circonstances politiques du temps s'opposèrent alors à ce que Arnolpho pût établir ce

vaste monument sur un plan complètement régulier. Les nombreux et divers changemens qu'a subis, par la suite des temps, cette grande construction, sont tels, qu'il serait difficile d'y retrouver aujourd'hui, surtout dans son intérieur, quelque trace certaine de l'ouvrage d'Arnolpho. Ce qui reste de lui, et que les mutations postérieures n'ont pu ni faire disparaître ni même altérer, c'est cette énergique simplicité, cette sorte de rudesse, de grandeur et de force, dont le type imposant devint, si l'on peut dire, le ton dominant de l'architecture florentine. Ainsi le *Palazzo Vecchio*, au milieu des grandes masses plus récentes dont se compose cette ville, semble être resté là pour les dominer encore, et comme une tradition de l'antique manière, et du goût gigantesque de l'art de bâtir des Etrusques.

Mais l'édifice qui a immortalisé le nom d'Arnolpho, est la célèbre cathédrale de Florence, connue sous le nom de *Santa Maria del Fiore*. C'est une des plus grandes églises modernes, et telle qu'elle est, elle oblige de reconnaître, dans celui qui l'éleva, un génie qui avait devancé son siècle.

Les Florentins, selon le récit de Jean Villani, avaient formé la résolution de faire construire dans leur ville un temple qui fût le dernier effort de l'industrie humaine, et dont la grandeur et la magnificence effaçassent tous les édifices antérieurs : ils en confièrent le soin à Arnolpho. Celui-ci conçut le plan le plus vaste qu'on eût encore(1) imaginé; il en fit le modèle, et le mit prompte-

(1) En citant cette opinion de Villani, il convient de faire observer que l'écrivain entendait parler de ce qui s'était fait jusqu'alors en Italie, et non

ment à exécution. Malgré l'embarras de plusieurs petites églises, qu'on laissa provisoirement subsister sur le terrein qu'embrassait l'enceinte du nouveau projet, il parvint à donner au plan de ses fondations toute la précision possible.

Les fondemens furent établis avec de très grosses pierres, mêlées de moellons et d'un mortier de chaux dont la masse acquit une telle solidité, que l'édifice n'a jamais éprouvé la moindre altération, et que Brunelleschi, depuis, put y élever, en matériaux solides, cette immense coupole qui passera toujours pour un chef-d'œuvre de construction. Selon Vasari, la première pierre du monument fut posée en 1298, et avec la plus grande solennité, par le cardinal légat, le jour de la Nativité. Mais Baldinucci prétend que, selon plusieurs, cette pose eut lieu en 1295, et même en 1294. Comme Arnolpho mourut en 1300, et comme il avait laissé l'édifice fort avancé, le terme le plus éloigné de 1300 paraîtrait le plus vraisemblable. Les deux opinions pourraient s'accorder, si l'on convenait qu'alors, ainsi que cela s'est pratiqué depuis, la pose de la première pierre, en tant que cérémonie, avait pu être postérieure aux premières constructions des fondations.

Comme on prévoyait, dit Vasari, les dépenses que

dans les autres pays dont il avait probablement peu de connaissance. Quant à nous, nous adoptons aussi cette opinion, sans nier qu'il soit possible de prouver que quelque église gothique, ou aussi grande ou même plus étendue, aura été ou construite ou commencée avant l'âge d'Arnolpho. Mais comme nous ne comprendrons dans cette histoire ni les architectes ni les églises gothiques, nous pensons que le monument d'Arnolpho, presque entièrement étranger au goût gothique, est le plus grand de tous ceux qui avaient jusqu'alors été construits hors des erremens de ce goût.

devait exiger une telle entreprise, on leva une taxe de quatre deniers par livre sur toutes les marchandises qui sortaient de la ville, et un impôt annuel de deux sous (d'or) par tête. En outre, le pape et le légat accordèrent de grandes indulgences à ceux qui contribueraient de leurs aumônes à la construction du lieu saint.

Arnolpho ne vécut pas assez pour le terminer; cependant il en éleva les murs assez haut, pour pouvoir y faire une grande partie du revêtissement extérieur en marbres. Il banda trois des principaux arcs qui soutiennent la coupole. Il mérita enfin que son nom fût célébré dans les vers qu'on lit aujourd'hui, et qui font partie de l'inscription gravée dans l'église même, et où est relatée la date de la pose de la première pierre, en 1598. (1)

Le plan de *Sainte-Marie-des-Fleurs* est en croix latine. Sa longueur est de 457 pieds 4 pouces, sa largeur dans la croisée est de 313 pieds 6 pouces. La nef, en y comprenant les bas-côtés, a 119 pieds 10 pouces de large; la hauteur de la nef du milieu est de 143 pieds 6 pouces; les deux collatérales, ou bas-côtés, ont 90 pieds 8 pouces d'élévation; le milieu de la croisée forme un octogone régulier dont le diamètre, entre les faces opposées, est de 128 pieds 4 pouces.

(1) Annis millenis centum bis otto nogenis
Venit legatus Roma bonitate dotatus,
Qui lapidem fixit fundo, simul et benedixit,
Præsule Francisco gestante pontificatum,
Istud ab Arnolfo templum fuit edificatum
Hoc opus insigne decorans Florentia digne
Regine cœli construxit mente fideli,
Quam tu virgo pia, semper defende, Maria.

L'ordonnance générale est en arcades, dont les supports sont des espèces de piliers formés de quatre pilastres adossés les uns aux autres, avec chapiteaux à feuillages. La retombée des arcades a lieu sur les pilastres en retour. Ces arcades ne sont pas tout-à-fait en plein cintre; il y a un reste de gothique dans l'angle fort obtus que forme leur sommité. Sur les pilastres de la nef s'élève un second ordre de pilastres semblables, qui porte l'entablement servant d'appui aux galeries circulant autour de l'édifice et au-dessus des bas-côtés.

La hauteur et la largeur des arcades, la légèreté de leurs supports, sont telles que le vide l'emportant de beaucoup sur le plein, le vaisseau en reçoit une apparence d'immensité, qu'on ne trouvera point à des édifices dont les dimensions sont cependant plus considérables. Cet effet, au reste, n'a véritablement lieu que dans la nef d'entrée et ses bas-côtés. (On ne parle point ici de la coupole.) La partie du fond, qui comprend le chœur et les deux bras de la croisée, sont loin de participer au même système de dégagement et de légèreté. Le peu d'étendue de ces espaces, si on les compare à celui de la nef, et la nécessité de préparer des points d'appui ou de résistance à la coupole projetée, portèrent l'architecte à changer les légèretés de ses piliers contre des masses, que ce contraste-là même fait paraître plus lourdes. Cependant le dôme proposé par Arnolpho ne devait pas, à beaucoup près, recevoir l'étendue de la coupole que Brunelleschi y éleva dans la suite. On croit qu'Arnolpho ne devait pas porter le sommet de sa voûte centrale plus haut que la toiture de tout l'édifice.

Le monument d'Arnolpho, antérieur, comme le

prouve sa date, à ce qu'il faut appeler le véritable renouvellement des arts, sans être tout-à-fait dans le goût de la bonne architecture, ne tient plus déjà que faiblement à celui de la bâtisse gothique, goût qui dominait d'une manière plus sensible dans les premiers ouvrages de cet architecte. Il fait la nuance ou le passage entre les deux manières; aussi on ne saurait le considérer, sans y trouver un genre particulier d'intérêt, qu'aucun autre peut-être n'est dans le cas d'inspirer.

Quiconque aime à suivre, depuis sa renaissance, le développement et les progrès du goût dans les arts, et surtout dans l'architecture, regardera cet édifice comme un de ceux qui, en s'éloignant de la vieille routine, ont le plus contribué à faire reprendre les routes de l'antiquité.

Quand une fois l'art se trouve, après une suite d'essais et d'efforts tout à-la-fois, fixé par les règles et les exemples, on admire, dans les ouvrages de l'architecte, toutes sortes de mérites, qu'il doit moins à lui-même qu'à l'état dans lequel l'art lui a été transmis. Il est également, alors, mille défauts qu'on ne lui sait aucun gré d'éviter. On doit dire précisément le contraire du siècle où vécut Arnolpho. Loin de pouvoir se conduire à la lumière des règles et des exemples, il fut, si l'on peut dire, lui-même la première lueur qui, au milieu des ténèbres épaissies depuis des siècles, commença d'éclairer ses successeurs, en épurant l'art de bâtir, et en le dégageant du chaos des superfluités gothiques.

Mêlées et travesties dans un genre de bâtir né de toutes les confusions, les trois parties de l'architecture, c'est-à-dire la construction, la disposition, la décoration,

ne conservaient entre elles ni mesure ni convenance. Arnolpho eut le mérite d'en faire la distinction. Si dans son monument la décoration semble occuper la moindre place, peut-être, par là, servit-il encore l'art d'une manière assez heureuse, car jamais la simplicité n'engendra les vices. L'art de décorer ne pouvait être rappelé à son véritable esprit que par le perfectionnement des autres arts, et surtout par l'étude des édifices antiques inconnus à Arnolpho. Mais s'il fut privé des ressources du bon goût de la décoration, il eut au moins l'avantage de discerner et de fuir le vice de celle qui régnait de son temps. Cette seule considération doit lui faire pardonner l'espèce de pauvreté et de nudité, si l'on peut dire, dont l'aspect de son monument porte l'empreinte; défaut alors fort recommandable, puisqu'il semblait, par le vide même qu'il laissait, préparer les voies à l'introduction du style nouveau.

Quand on pense à tout ce que cet architecte eut d'abus et de vices à éviter et à combattre, enfin à tout ce qu'il pouvait faire de mal qu'il ne fit pas, on voit qu'indépendamment des beautés réelles, qu'on ne saurait contester à son ouvrage, il faut encore lui compter, comme mérites, tous les défauts dont il sut s'abstenir. On doit enfin reconnaître, que tout ce qu'Arnolpho a mis de louable dans cet édifice étant à lui, que tout ce qui y manque, étant le défaut de son siècle, quand le monument ne serait pas un des chefs-d'œuvre de l'art, l'artiste n'en serait pas moins un des grands hommes de l'architecture moderne.

Toujours on sera forcé d'admirer, avec Michel-Ange, dans l'église de Sainte-Marie-des-Fleurs, une concep-

tion grande et hardie, une disposition tout à-la-fois solide et légère, un ensemble de masses et de forces, combinées dans ce juste équilibre qui, s'il étonne moins au premier aspect, n'offre rien non plus qui, trahissant le secret de sa hardiesse, en détruise l'impression. Toujours on y reconnaîtra, dans la composition du plan, dans la distribution des parties, l'idée principale et le type original des plus grands temples modernes, et surtout de celui qui seul devait le surpasser, et n'a été encore surpassé par aucun autre.



10 20 30 40 50 Palmes.

E. Ollivier sc.

CAMPANILE DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE.

GIOTTO,

ARCHITECTE DU CAMPANILE DE FLORENCE,

MORT EN 1326.

COMME entre toutes les nations de l'Europe, l'Italie seule, de même entre toutes les villes d'Italie, la seule Florence peut montrer le berceau des arts modernes, et produire une succession non interrompue d'ouvrages en tout genre, qui remontent jusqu'au premier auteur, et dans lesquels, comme dans autant de pages encore bien lisibles, la critique de l'art peut parcourir son histoire.

Tels sont, en peinture, les ouvrages de Cimabué, qui fut le maître de Giotto. Il y eut toutefois entre leurs talens et leurs œuvres une distance qui paraîtrait celle de plusieurs générations. Si en effet on compte Cimabué comme le premier en date de tous les peintres, c'est en considérant encore la peinture sous un rapport par trop matériel; mais l'histoire de cet art, entendu comme imitation du vrai, ne date que de Giotto.

Cependant, quoique le disciple, par sa grande supériorité, ait en quelque sorte dérobé à son maître jusqu'à l'honneur qui tient à la priorité, la peinture ne doit pas moins de reconnaissance à Cimabué, pour avoir non-seulement formé, mais deviné le talent de Giotto.

Allant un jour de Florence à Vespignano, Cimabué

rencontra près de ce village un jeune pâtre qui, tout en gardant les troupeaux, dessinait sur une pierre polie, avec une pierre pointue, toutes sortes de figures d'animaux. C'était le jeune Giotto, alors âgé de dix ans, et déjà connu de tout le village, par des dispositions particulières pour toutes les choses d'adresse et d'intelligence. Cimabué surpris des inclinations naturelles de cet enfant, après s'être assuré du desir qu'il aurait de changer d'état, le demanda à son père, l'obtint, et le mena avec lui à Florence.

Giotto apprit à l'école de son maître tout ce qu'il pouvait y apprendre. Bientôt il soupçonna qu'il y avait une école supérieure à celle-là, dont le maître est la nature. On était, à cette époque de pratique purement routinière, fort loin des idées qui conduisent à cette étude. Il fallait, avant de se donner des modèles, soupçonner que l'art en avait besoin. Le sentiment seul de ce besoin était un grand pas fait dans la carrière de l'imitation. Giotto le fit, et il s'adonna fort heureusement à faire des portraits. Aussitôt les têtes qu'il peignait dans ses tableaux acquirent un charme jusqu'alors inconnu. Ces personnages étaient, à la vérité, fort loin du degré de vérité historique, que le sujet de la peinture eût exigé; mais enfin ils avaient le mérite qu'ont les portraits, celui d'être l'imitation d'un modèle, et de faire voir des physionomies ressemblantes à celles que donne la nature. Ce commencement d'imitation, où l'on trouve effectivement de la vérité naturelle, de la naïveté, et une bonhomie qui saisit les sens, produisit un effet que la peinture n'avait pas encore obtenu, et procura au peintre une prodigieuse célébrité.

Toutes les puissances de l'Italie sollicitèrent de Giotto la faveur de quelque ouvrage. Mais rendre compte ici des grandes entreprises qui ont, jusqu'à nos jours, rendu son nom célèbre dans les annales de la peinture, ce serait oublier que nous ne devons considérer en lui que l'architecte. Nous terminerons ce qui regarde le peintre, en disant qu'il fit le portrait du Dante, qu'on le surnomma le disciple de la nature, et que Michel-Ange lui confirma ce surnom.

Ce qu'il fit comme architecte, ne le place point à un rang moins distingué parmi les anciens maîtres de l'art de bâtir. Le Campanile de la cathédrale de Florence, le plus grand, et sans contredit, le plus beau qui existe, suffit pour immortaliser celui qui l'éleva. Giotto en jeta les fondemens en 1324. La solidité des fondations et la fermeté des terreins sur lesquels on les asseoit, sont les points les plus importans à la durée d'un genre d'édifice, qui joint à une procérité extraordinaire le désavantage de n'avoir point d'empatement; et les hors-d'aplomb de quelques-uns de ces édifices en Italie, n'ont que trop accusé l'inexpérience de plus d'un constructeur. Giotto eut le mérite d'asseoir son Campanile sur une construction inébranlable. Après avoir fouillé jusqu'à une profondeur de 20 brasses, il commença par établir une couche de pierres dures, qui reçut un massif en blocage de 12 brasses en hauteur; les 8 autres brasses furent en pierres de taille. C'est sur une semblable assiette que s'élève, depuis cinq siècles, sans avoir manifesté le moindre symptôme d'altération, cette fameuse tour, à laquelle Charles-Quint voulait qu'on mît un étui, trouvant que c'était en prodi-

guer la jouissance, que de la laisser voir tous les jours.

Rien de plus simple que son plan, son élévation et sa décoration. Le plan est un quadrangle parfait, dont chaque face a 43 pieds. La hauteur entière du monument est de 252 pieds. Son élévation architecturale renferme cinq divisions principales, indiquées par des bandeaux ou des entablemens diversement profilés. L'intérieur offre six étages, que séparent autant de voûtes. Un fort bel escalier de quatre cent six marches conduit jusqu'à la plate-forme d'en haut. La décoration extérieure se borne, soit aux plates-bandes qui désignent les étages, soit à la rangée de statues et de niches pratiquées dans une des zones inférieures du monument. Mais sa principale beauté tient à son revêtissement formé du haut en bas de compartimens en marbres noir, rouge et blanc, genre de luxe particulier aux monumens de cette époque à Florence, et qui a peut-être contribué, plus qu'on ne croit, à les préserver des puériles découpures de la sculpture d'ornemens gothique. Le projet de Giotto était, dit-on, d'élever au-dessus de la plate-forme actuelle du Campanile une pyramide quadrangulaire, qui lui aurait donné en hauteur un surcroît de plus de 80 pieds. Ceux qui après lui le terminèrent, ne jugèrent pas à propos d'exécuter ce supplément gothique. On peut affirmer que la beauté du monument et l'honneur de Giotto n'ont rien perdu à cette suppression.

Giotto avait pu être induit à projeter cet amortissement par l'usage où l'on était, dans son temps, de chercher à étonner les yeux par des exhaussemens démesurés. Cependant, il avait bien prouvé qu'il pouvait

se passer des effets de l'étonnement, qui remplacent mal le sentiment de l'admiration.

Si, comme on ne peut guère en douter, d'après le témoignage de Lorenzo Ghiberti, cité par Vasari, les sculptures qui ornent quelques compartimens du Campanile, sont en partie de la main de Giotto, on doit reconnaître qu'il avait plus de moyens qu'il n'en fallait, pour se dispenser de chercher la beauté de ses ouvrages, et sa propre célébrité, ailleurs que dans les ressources naturelles des trois arts dont il possédait la pratique.

Florence avait dû aux innombrables travaux de Giotto trop de renommée, pour n'être pas tenue à la reconnaissance envers leur auteur. Selon Vasari, elle lui conféra le titre de citoyen, avec une pension annuelle de cent florins d'or. Le nom de Giotto ne se trouve pas cependant (1), sur le livre *delle Riformagioni*, au nombre de ceux qui reçurent cet honneur; mais on y lit, qu'il fut fait ordonnateur général des bâtimens de la couronne, en 1334.

Il mourut peu de temps après, emportant l'estime et les regrets de ses compatriotes, de tous les artistes et de tous les amateurs des arts. Il fut enterré dans l'église cathédrale, *Santa Maria del Fiore*, où l'on voit son tombeau avec son portrait. De toutes les épitaphes, la plus honorable pour sa mémoire, aurait pu être tirée des poésies du Dante ou de Pétrarque qui furent ses amis, et qui l'ont célébré dans leurs vers. Mais Ange Politien fut chargé, par Laurent de Médicis (l'Ancien), de lui

(1) Voy. la note à la fin de la vie de Giotto, par Vasari, page 333.



composer celle qu'on lit aujourd'hui au-dessous de son buste.

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit
    Cui quam recta manus tam fuit et facilis
Naturæ deerat nostræ quod defuit arti
    Plus licuit nulli pingere nec melius
Miraris turrem egregiam sacro aere sonantem
    Hæc quoque de modulo crevit ad astra meo
Denique sum Jottus : quid opus fuit illa referre
    Hoc nomen longi carminis instar erit.



JEAN DE PISE,

VUE DE L'INTÉRIEUR DU CAMPO SANTO, À PISE.

JEAN DE PISE,

ARCHITECTE DU CAMPO SANTO, A PISE,

MORT EN 1320.

NATURELLEMENT, l'histoire des arts est soumise aux mêmes conditions que celle des peuples, dont les premières pages, bien que renfermant la durée de plusieurs siècles, ne se composent souvent que de dates ou d'époques, faute de faits qui puissent les remplir. Dans presque toute l'Europe, l'histoire de l'architecture jusqu'au seizième siècle, n'offre autre chose qu'un grand vide, et ce vide historique n'est, à proprement parler, que le règne du gothique. Ce n'est pas qu'il y manque des monumens; mais à peine connaît-on les noms de leurs auteurs. A peine y découvre-t-on des inscriptions. Du reste, peu de traditions, encore moins de descriptions. Ce règne n'est regardé en général que comme le long interrègne de l'architecture.

Il n'en fut pas tout-à-fait de même à l'égard de l'Italie. Les siècles qu'on appelle d'ignorance dans les arts, ne le furent point entièrement pour elle. Du moins, cette ignorance n'y fut jamais complète. On n'y trouve aucun siècle, à partir du dixième, qui ne puisse se vanter de quelque édifice digne, sous divers rapports, des regards de tous les âges, même les plus éclairés. Tel est le *Campo Santo*, ou le cimetière de Pise, monument

toujours admirable du savoir de ce temps, de la piété publique qui en donna l'idée, et du génie qui l'exécuta.

Jean de Pise en fut l'architecte. Fils et disciple de Nicolas de Pise, il apprit de lui la sculpture et l'architecture. Nicolas n'avait pas eu de maître, mais il s'était formé à la meilleure école qu'il y eût. Je parle de celle que Buschetto avait composée dans sa cathédrale, de tous les fragmens d'antiquité que le temps avait épargnés. Il dut à ces leçons de devancer de plusieurs siècles le rétablissement du bon goût, en améliorant le style de son âge. Jean, par les mêmes études, améliora encore, et ne tarda point à surpasser, dans tous les genres, la manière et le savoir de son père.

Plusieurs villes d'Italie eurent les prémices de son talent. Un de ses premiers ouvrages fut la fontaine de Pérouse. Elle est formée par un triple rang de bassins, l'un au-dessus de l'autre. L'inférieur repose sur un soubassement de 12 degrés, à 12 pans; le bassin du milieu est porté par des colonnes qui posent sur le centre de celui d'en bas; le troisième, ou celui d'en haut, a pour support un groupe de trois figures. Les deux premiers bassins sont de marbre. Le supérieur est en bronze, ainsi que les griffons qui jettent de l'eau tout alentour. Le tout coûta cent soixante mille ducats d'or. Cette somme doit faire juger de l'importance de l'ouvrage. Ce qui peut donner une plus juste idée de sa valeur, c'est que Jean de Pise y grava son nom.

A peine ce monument était-il achevé, que Nicolas de Pise mourut. Jean retourna dans sa patrie pour recueillir la succession paternelle. Le plus difficile était d'y hériter de l'estime universelle que de grands travaux

et de longs services avaient acquise et conservée à son père jusqu'au dernier moment. Mais on ne tarda point à voir que l'héritier de la fortune de Nicolas l'était aussi de son mérite. Les travaux dont Jean de Pise fut chargé dans la petite, mais très riche église de *Santa Maria della Spina*, ainsi que dans l'oratoire non moins orné de cette église, où il fit le portrait de Nicolas son père, donnèrent de son talent l'idée la plus avantageuse, et lui valurent d'être choisi pour la belle entreprise du *Campo Santo*.

Depuis long-temps, on avait conçu à Pise le projet d'un monument qui, sous le seul rapport d'institution civile, peut servir de modèle à tous les peuples.

L'usage des inhumations, dès l'origine du christianisme, tint et à des sentimens antérieurs, et aussi à des croyances propres d'une religion, qui formait alors au milieu des anciennes sociétés, une société toute nouvelle. Dans le paganisme, les sépultures, bien que soumises à certains rits religieux, n'avaient toutefois aucun rapport ni avec les cérémonies du culte ni avec les temples. Mais sitôt que la croyance chrétienne eut établi une séparation entre les fidèles et les païens pendant leur vie, il fut naturel qu'elle se perpétuât après leur mort. De là, le besoin d'établir le lieu d'inhumation dans l'église, ou dans des terreins voisins, et consacrés par son voisinage. Les cimetières environnèrent donc les églises, quand par plus d'une raison celles-ci durent cesser d'être des cimetières publics.

Lorsque de salutaires réglemens isolèrent les lieux publics de sépulture, les terreins qui leur furent assignés n'en furent pas moins des lieux réputés saints.

Une circonstance particulière vint fortifier encore cette opinion à Pise.

Vers l'an 1228, cinquante galères de cette république, parties pour aller au secours de l'empereur Frédéric Barberousse, à leur retour de la Palestine, se chargèrent, en manière de lest, des terres enlevées à Jérusalem, aux lieux occupés par le Saint-Sépulcre, et les transportèrent à Pise. La quantité qu'on en déchargea couvrit l'espace actuel du *Campo Santo*, dans une profondeur d'à-peu-près 9 pieds. Outre le prix que la dévotion donnait à cette terre, elle avait une vertu physique qui dut y ajouter quelque chose de merveilleux. On assure qu'elle avait la propriété de consumer les corps en vingt-quatre heures. Les guerres d'Italie ont donné lieu, plus d'une fois, de vérifier cette expérience. Aujourd'hui, il faut le double de temps. Sans doute que les sels dont cette terre était empregnée se sont en partie évaporés.

Autant pour honorer cette pieuse conquête d'une enceinte digne d'elle, que pour dégager leurs églises, tant au-dedans qu'au-dehors, de l'inconvénient des inhumations nombreuses, les Pisans résolurent de construire un vaste monument, où, ce qu'exigent les soins de la salubrité pour les vivans, pût être réuni au respect et aux utiles souvenirs des morts. Ce lieu, en devenant un cimetière public, devait aussi être le dépôt des mausolés qui, par trop multipliés dans les temples, en dépriment l'idée plus qu'ils n'embellissent leur aspect. Tel fut le projet que Jean de Pise eut à réaliser.

Aucun plan ne pouvait mieux convenir à sa destination, que celui d'une sorte de grand cloître, c'est-à-dire

d'un vaste champ environné de galeries en portiques couverts. C'est aussi le parti qu'adopta Jean de Pise; et il développa dans son exécution, non-seulement toute l'habileté qui appartenait à son siècle, mais encore un talent qui, à bien des égards, lui fut supérieur.

Les dimensions générales et extérieures du monument peuvent donner une idée de son importance.

L'extérieur n'offre aucun percé, si ce n'est de quelques portes de nécessité. C'est un simple mur bâti en marbre blanc, du côté oriental, et décoré tout alentour d'une ordonnance de pilastres, ou colonnes carrées et adossées, qui supportent des arcades en plein ceintre, au-dessus desquelles règne un entablement continu. Ces arcades, ainsi que celles de l'enceinte intérieure, prouvent que l'usage de l'arc aigu n'avait point été naturalisé à Pise; car nous verrons que l'on n'en trouve que dans les intervalles des grandes arcades.

Deux portes latérales donnent aujourd'hui entrée dans l'intérieur du monument. C'est, comme on l'a dit, une vaste cour de 450 pieds de long, environnée de portiques formées par 62 arcades en plein ceintre. Quelques détails du goût gothique s'y font à la vérité remarquer. Je parle de ces longs fuseaux en façon de petites colonnes qui, placés dans le vide de chaque arcade, servent de support aux découpures en petits arcs aigus, qu'on trouve à toutes les fenêtres des églises gothiques, et qui servent de cadres ou d'armatures aux vitraux. Il est visible qu'on aura rempli de la même manière, et pour le même objet, les vides de ces arcades qui, comme celles de tous les cloîtres, devaient être vitrées. Si cela est, il ne faut regarder ces vestiges

de structure gothique appropriée à l'usage dont on a parlé, que comme des accessoires tout-à-fait indépendans de l'architecture du *Campo Santo*, et du goût de son architecte.

Les deux grands côtés du parallélogramme ont chacun 26 arcades; chacun des deux petits côtés en a cinq. A un de ces petits côtés est adossée la chapelle en forme de dôme, qui dépend du cimetière. Toutes les arcades posent sur des pieds droits fort exhaussés, sous lesquels règne un soubassement continu. La construction des portiques est entièrement de marbres blancs, très régulièrement équarris et appareillés, tirés pour la plupart des montagnes de Pise. Les galeries sont pavées en carreaux du même marbre. Les murs furent ornés par les peintures des plus habiles maîtres de ce siècle. Le temps les a fort dégradés; mais on peut se figurer l'intérêt que dut avoir en son temps ce vaste promenoir, ainsi décoré par les ouvrages du pinceau, et par les monumens funéraires ou honorifiques élevés aux personnages célèbres de la république de Pise.

Aussi la reine Christine donnait-elle à ces intéressantes galeries, le nom de Muséum. Dans le fait, et à en juger par ce qu'on en voit aujourd'hui, ce nom leur conviendrait assez sous quelques rapports. Il s'y trouve en effet encore, malgré la perte du plus grand nombre des peintures (dont heureusement la gravure nous a conservé les inventions) (1), assez d'objets rares et curieux, soit pour leur antiquité, soit pour le mérite de l'art. On y remarque une assez grande collection de sar-

(1) Voyez *Pitture del Campo Santo di Pisa*, intagliate da C. Lasinio; in-folio.

cophages antiques, tantôt élevés sur des consoles, tantôt placés sur des soubassemens à hauteur d'appui. Mais l'objet qui fixe le plus l'attention et l'intérêt du spectateur, est naturellement l'aspect de cette réunion d'hommes célèbres dont la république de Pise a consacré, sous ces portiques, les fidèles images, ou conservé sur le marbre les noms et la mémoire. Parmi les derniers qui ont reçu cet honneur, on distingue le célèbre Algarotti, auquel Frédéric-le-Grand a fait élever un tombeau, où on lit ces mots : *Algarottus non omnis.*

Le *Campo Santo*, dont on bornera la description à ce peu de détails, est le monument qui devrait servir de modèle à tous les cimetières, que de grandes villes veulent placer hors de leur enceinte. On ne saurait douter que toutes les idées morales, que tous les sentimens qui s'attachent à l'ouvrage de Jean de Pise, ne contribuent à renforcer les impressions que fait naître son architecture. C'est un de ces édifices qui parlent à l'âme, et auxquels l'imagination ne saurait manquer d'ajouter un charme particulier. Toutefois l'artiste y admirera toujours une conception grande, une élévation sage, une exécution précieuse dans ses détails, et plus voisine de la pureté d'un goût correct, qu'on ne devait l'attendre du siècle qui le vit élever.

Le *Campo Santo* fut terminé l'an 1283, comme nous l'apprend l'inscription qu'on lit sur la porte principale. A. D. MCCLXXXIII. *Tempore Dominici Friderigi Archiepiscopi Pisani, Domini Tarlatti potestatis, operario Orlando Sardella, Joanne Magistro ædificante.*

Jean de Pise n'eut pas plus tôt achevé ce grand ouvrage, qu'il fut appelé à Naples, par Charles I[er] d'Anjou, pour

bâtir le *Castel Nuovo*, édifice qui n'a rien de remarquable pour l'architecture. L'église des Récollets occupait une partie de l'emplacement destiné à ce château. On l'abattit, et Jean de Pise en reconstruisit une autre, qu'on nomma *Santa Maria Novella*.

Sa grande réputation le faisait rechercher partout où il y avait de grands travaux à entreprendre, ou d'anciens ouvrages à terminer. Du nombre de ces derniers furent les portails de la cathédrale de Sienne et de celle d'Orvietto. Ce sont de vastes frontispices d'un goût de composition et d'ornement demi-gothique, mais dans lesquels on découvre toujours des traces de bonne architecture, une grande pureté d'exécution, et des détails d'ornemens fort recommandables, que l'on doit attribuer à Jean de Pise.

Il employa aux travaux d'Orvietto beaucoup de sculpteurs, qui se formèrent à son école, et en propagèrent les pratiques, surtout à Rome, où Boniface VIII les mit en œuvre dans les ouvrages de sculpture de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Les plus distingués de ses élèves furent Augustin et Ange de Sienne, qui honorèrent leur siècle, et méritèrent d'occuper une place dans l'histoire de l'art moderne.

L'énumération de tous les travaux entrepris, exécutés ou dirigés par Jean de Pise à Arezzo, à Pérouse, à Pistoia et en d'autres villes, ne ferait que confirmer l'opinion qu'on a dû se faire de sa célébrité, et n'ajouterait rien à l'instruction qu'on peut retirer de l'histoire des artistes, surtout à cette époque. La plupart de ces travaux se trouvèrent plus ou moins empreints du goût et des vices de l'architecture gothique. Or, telle

est la nature de la décoration gothique, qu'on ne saurait ni l'analyser ni la décrire. On ne peut décrire que ce qui est ordonné, c'est-à-dire, qui est le résultat de l'ordre. Mais le goût d'ornement gothique est précisément ce qui peut le mieux donner l'idée du désordre.

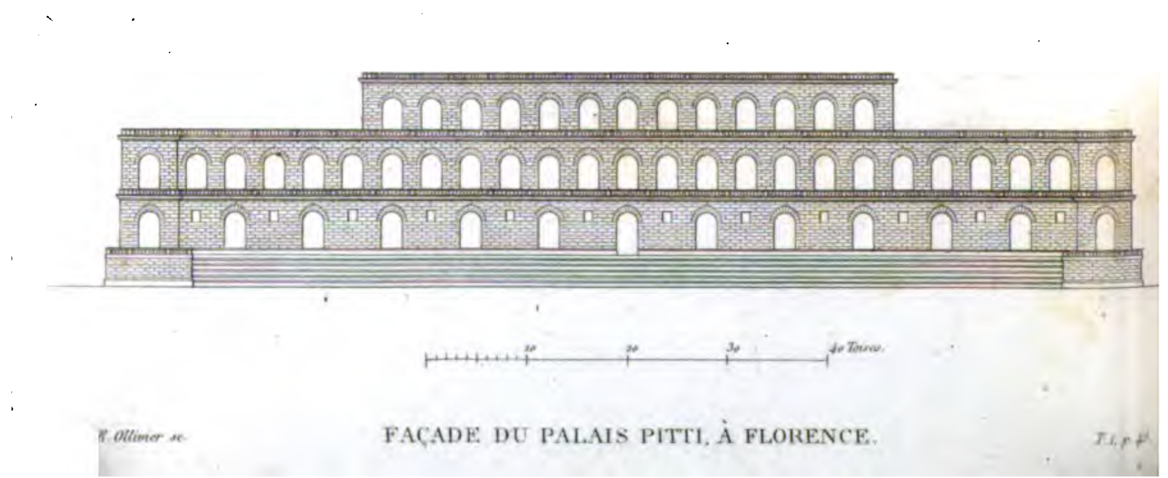
Sans aucun doute, Jean de Pise fut un des premiers qui aient ramené l'architecture et l'ornement en sculpture, aux élémens d'un goût plus sage et d'une pratique plus raisonnable. Toutefois on ne doit point attendre de lui des productions entièrement exemptes du genre vicieux, qui vécut long-temps encore après qu'il eut cessé de régner.

Comblé d'honneurs et chargé d'années, il mourut dans sa patrie, où sa mémoire fut honorée comme elle devait l'être. Son tombeau fut placé dans le *Campo Santo*. C'était le seul mausolée qui lui convint.



10 20 Toises.

COUPOLE DE S. MARIE DES FLEURS, À FLORENCE.



W. Ollivier sc. FAÇADE DU PALAIS PITTI, À FLORENCE. T. I, p. 4.

BRUNELLESCHI (PHILIPPE),

ARCHITECTE DE LA COUPOLE DE SANTA MARIA DEL FIORE,

NÉ EN 1375, MORT EN 1444.

On peut dater de la mort de Justinien l'entière disparution du système et du goût de l'architecture grecque et romaine. Un changement de scène eut lieu dans toute l'Europe, par les invasions du nord, par les révolutions que de nouveaux conquérans produisirent chez presque toutes les nations, qu'avait civilisées la domination romaine, en y apportant aussi et ses arts et son architecture. Du mélange de toutes sortes d'élémens hétérogènes, naquit et se forma, au sein d'une ignorance complète, un nouvel art de bâtir, qui reçut le nom de gothique. Mais ce nom ne fut qu'un sobriquet, car les Goths n'eurent aucun art de bâtir à eux propre, et celui qu'on appelle de leur nom, eut réellement trop d'origines pour qu'on puisse lui en trouver une. *Proles sine matre creata.*

Partout pays où ce genre acquit son plus grand développement, on voit que la vanité de la hardiesse et la forfanterie de la légèreté avaient remplacé, dans la construction, l'apparence de la force et le caractère de la grandeur. Le désordre et la confusion de tous les élémens qui constituent l'ordonnance, présidaient à l'élévation des édifices, et le monstre de la bizarrerie était devenu le génie de leur décoration.

L'Italie cependant avait eu quelques préservatifs contre cette contagion : le goût appelé gothique ne s'y propagea ni aussi généralement ni avec la totalité de ses vices ; et à l'époque où il dominait le reste de l'Europe, plus d'un architecte italien élevait des monumens qui, par la solidité de leur masse, la sagesse de leur ordonnance, et la simplicité de leurs ornemens, semblaient être déjà les avant-coureurs de la restauration du bon goût.

Telle fut, par exemple, la grande basilique de *Santa Maria del Fiore*, bâtie par Arnolphe, dans le treizième siècle. Cependant ni Arnolphe ni aucun de ses contemporains n'avaient connaissance du système de l'architecture grecque ou romaine, de ses formes, de ses procédés de construction ni du principe de ses ordres. Il paraît même qu'Arnolphe, dans la conception d'un vaste plan, qui demandait, pour la réunion de ses quatre nefs, l'addition d'une voûte immense, telle qu'il n'en existait aucun exemple, même dans l'antiquité, avait entrepris beaucoup au-delà des connaissances de son siècle, et fort au-dessus encore de ses forces. On dirait qu'il aurait moins consulté ses propres moyens, pour l'exécution de sa coupole, que prévu ceux des successeurs auxquels il léguerait à résoudre le problème d'une entreprise alors si difficultueuse. On dirait enfin qu'il l'aurait préparée exprès pour Brunelleschi.

C'est à cette époque de l'art déjà sorti de l'enfance, mais encore loin d'être formé, que Brunelleschi vit le jour. Il descendait d'une famille ancienne dans Florence, et qui comptait quelques hommes célèbres dans les sciences, et d'autres qui avaient exercé d'honorables professions. Son père, ser Brunellesco di Lippo Lapi,

était notaire; il donna au nouveau-né le nom de son bisaïeul Philippe.

Le jeune Philippe fut destiné de bonne heure à l'état de son père, ou à celui de son bisaïeul qui était médecin. On le fit instruire, dès son plus bas-âge, dans tous les genres de connaissances qui peuvent conduire à l'une ou à l'autre de ces professions. Mais l'étude des belles-lettres, tout en développant les facultés de son esprit, ne servit qu'à leur donner une direction, qui n'était pas celle qu'on en avait espérée. Une aptitude naturelle à toutes les choses d'adresse, une rare et précoce intelligence pour les ouvrages de la main, étaient chez lui des signes non équivoques de ce qu'on doit appeler sa vocation. Ser Brunellesco ne voyait pas sans quelque peine ses projets contrariés; cependant il ne voulut pas combattre l'inclination de son fils, et il le plaça chez un orfèvre.

L'art de l'orfèvrerie était alors, à Florence, toute autre chose que ce qu'il est le plus souvent chez nous, et de nos jours. Cet art se liait alors intimement, et par une multitude de procédés, et par le nombre, autant que par la grandeur et le genre de ses productions, à tous les arts du dessin. Il était surtout (ainsi que le montre l'histoire de cette époque) l'apprentissage et l'école de la sculpture. Le jeune Brunelleschi, en se livrant aux travaux qui font la partie commerciale du travail des métaux, ne les avait regardés que comme des moyens applicables aux œuvres du génie.

Les charmes de la sculpture avaient bientôt captivé son goût. La liaison qui s'était formée entre lui et Donatello, jeune élève encore, mais destiné à être le pre-

mier sculpteur de son siècle, lui inspira le desir d'en devenir l'émule; il le fut en effet dans un ouvrage où Donatello lui-même ne put s'empêcher de reconnaître sa supériorité. Ses progrès dans la sculpture furent tels, qu'on l'admit au nombre des sept compétiteurs qui se disputèrent la belle entreprise des portes de bronze du Baptistère de Florence. Il aurait même obtenu la préférence si Lorenzo Ghiberti ne se fût pas trouvé parmi les contendans. Ce manque de succès fit, au reste, beaucoup moins de tort à la réputation de son talent, que d'honneur à la générosité de son caractère. A peine en effet les ouvrages des concurrens furent-ils exposés, qu'on vit Brunelleschi et son ami Donatello s'empresser de proclamer leur vainqueur. Ils firent plus, ils sollicitèrent en sa faveur l'entreprise exclusive de l'ouvrage. Brunelleschi refusa même tout partage avec Ghiberti.

Il paraît qu'il entrait dès-lors dans ses desirs de gloire, d'en obtenir une qu'il ne partageât avec personne. Les nombreuses études qu'il avait faites dans la géométrie, dans l'optique, dans la mécanique, l'avaient initié à plus d'un genre d'art, et le mettaient à même de choisir celui qui lui promettrait une primauté hors de toute contestation. L'architecture lui offrait cette perspective. Donatello, ayant formé le projet d'aller à Rome, acheva de le décider dans cette résolution. Les deux amis partirent pour y étudier les grands modèles, l'un de la sculpture, l'autre de l'architecture antique, alors tombée dans l'oubli à Rome même, et méconnue des autres nations.

Aujourd'hui que l'antiquité, remise en honneur depuis cette époque, non-seulement a reconquis son em-

pire sur le goût de toute l'Europe, mais par ses ouvrages reproduits et multipliés dans tous les genres, est devenue le premier objet de tous les enseignemens, aujourd'hui surtout, qu'en chaque pays, le goût de bâtir s'est modelé sur les erremens et les œuvres de l'art antique, la vue de ses modèles originaux ne saurait produire, par un contraste aussi frappant, qu'au temps dont nous parlons, cet étonnement, dont il y a cinq siècles, dut être saisi l'homme de génie qui en éprouva subitement la révélation. Encore de nos jours, n'est-il donné à aucun artiste, doué de quelque sensibilité, de recevoir, sans une vive émotion, les premières impressions de ces monumens que tant d'idées, de souvenirs, de circonstances, et le seul prodige de leur existence recommandent à son admiration.

Mais quand on pense combien, au temps de Brunelleschi, il existait encore de ces grands monumens de l'antique Rome, qui depuis ont succombé, ou sous le poids des années, ou par toutes les causes d'incurie et de destruction qui accélèrent le travail du temps, on peut se figurer ce que dut éprouver, à cette époque, l'artiste passionné, qui se trouva transporté dans cet espèce d'ancien monde, encore plein des merveilles dont il n'avait pu se former aucune idée. L'histoire en effet nous le représente comme frappé de stupeur à la vue d'un spectacle aussi nouveau pour lui. La force de l'étonnement semblait lui avoir aliéné l'esprit. Abîmé dans l'admiration, il laissait égarer ses yeux et ses pas sous les voûtes et dans les détours de ces ruines, restées dépositaires de l'antique gloire du peuple-roi. On aurait pu lui appliquer ce qu'Ammien rapporte de Constance

à la vue du forum de Trajan. *Hærebat attonitus per giganteos contextus circonferens mentem , nec relatu affabiles nec rursus mortalibus appetendos.*

Revenu de cette première impression, Brunelleschi ne connaît plus le repos. Il oublie les soins de la vie, les heures des repas et du sommeil. Il n'a plus d'autre besoin que celui de lever des plans, de mesurer les édifices antiques, d'en retrouver, par des fouilles, les dimensions exactes, d'y rechercher les vrais caractères des trois ordres, et d'y retrouver ce système de raison, d'intelligence et d'harmonie, qui devait rétablir et perpétuer l'autorité de ses principes. L'ambition de devenir le restaurateur de l'architecture, et de placer son nom à côté de celui de Giotto, soutenait son courage, excitait son ardeur; mais elle avait aussi épuisé les ressources qui pouvaient le faire subsister. Donatello était retourné à Florence; Brunelleschi eût été obligé de l'y suivre, si sa première profession d'orfèvre ne lui eût procuré les moyens de prolonger le cours de ses études à Rome.

Un motif particulier l'y retenait. C'était le secret favori de son ambition: il ne l'avait communiqué à personne, pas même à Donatello, son ami le plus intime.

Depuis long-temps Brunelleschi méditait en silence l'exécution d'une entreprise, pour laquelle son génie l'avertissait qu'il était né. C'était de réunir par une immense coupole les quatre nefs de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence. C'était, en prenant pour point de départ le sommet de ces nefs, de donner à sa voûte, non pas en charpente, mais en pierres et en matériaux solides, une élévation proportionnée à sa largeur et à la hauteur du reste de l'édifice. Un tel projet passait alors pour un

de ces tours de force dont il n'était permis qu'à l'imagination de faire les frais. Brunelleschi n'y voyait qu'une difficulté dont la science devait triompher.

Il comprit donc qu'aux études qu'il avait déjà faites à Rome sur les principes, les règles et le goût de la véritable architecture, il lui fallait ajouter celles qui donnent ce savoir, sans lequel les créations du génie courraient risque de rester dans la région brillante des illusions. C'est sur la science de la construction qu'il se proposa d'interroger désormais les monumens de l'antiquité. Il se mit à rechercher, dans le matériel de ces ouvrages, les raisons de leur solidité, les moyens de leur exécution, les rapports de leurs masses, les procédés de la mise en œuvre des matériaux, les secrets de leur liaison, de leur transport, de leur pose, les lois mécaniques d'après lesquelles on calcule l'emploi des forces et celui des résistances, c'est-à-dire le degré jusqu'où va la hardiesse, et où commence la témérité.

C'était au prix de ces travaux que Brunelleschi achetait le droit de se croire digne d'une entreprise qui depuis long-temps était l'objet de ses vœux. Le terme de ses études devait être celui de son séjour à Rome. En 1407, une maladie altéra sa santé, et accéléra son retour dans sa patrie.

Dans cette même année, fut convoquée à Florence une assemblée d'architectes et d'ingénieurs, pour délibérer sur la meilleure manière de terminer l'église de Sainte-Marie-des-Fleurs. Brunelleschi y fut appelé. Trop adroit pour laisser deviner son projet, il se contenta d'en faire pressentir quelque partie. Il fut d'avis qu'en attendant la solution de la question principale, on élevât

toujours de 15 brasses le soubassement de la coupole à venir, qu'on pratiquât une large lunette dans chacune des huit faces de ce soubassement, autant pour décharger les reins des voûtes des nefs, que pour faciliter la construction future. Son avis fut suivi, et l'ouvrage qu'il avait conseillé entrepris.

Charmé d'avoir donné le premier mouvement à cette vaste opération, il employa plusieurs mois à la composition de ses modèles. Bientôt il apprit qu'on songeait à une réunion nouvelle de constructeurs, pour une décision finale; il quitta alors subitement Florence et retourna à Rome.

Brunelleschi savait qu'on est souvent porté à estimer de loin ceux qu'on néglige de près; son absence devait le faire rechercher. Il ne se trompait pas. A peine était-il parti, qu'on se rappela la supériorité de ses raisons et de ses discours, et l'ascendant qu'il avait pris dans la première conférence sur tous ses compétiteurs. On pressentait que le sort de l'entreprise dépendait de lui; on le pria de hâter son retour : il se rendit à cette nouvelle assemblée.

Elle n'était composée que d'hommes timides par le sentiment de leur inexpérience, plus encore que par la connaissance des difficultés. Tout le temps se consumait en délibérations oiseuses et pusillanimes, où chacun à l'envi s'exagérait les obstacles. On n'était ingénieux qu'à créer de nouveaux dangers et à les grossir. Il n'était dans l'intérêt de Brunelleschi ni d'augmenter ni de trop diminuer leurs craintes, ainsi que le montre le discours fort adroit qu'il fit dans cette assemblée, et que l'histoire nous a conservé.

« Je ne vous dissimulerai point, dit-il, toute la gran-
« deur des difficultés attachées au projet qui vous oc-
« cupe : c'est le propre des grandes choses d'être diffi-
« ciles. J'entrevois même ici des obstacles et plus grands
« et en plus grand nombre que vous ne l'avez peut-être
« imaginé. Je doute que jamais les anciens aient osé
« mettre à exécution une voûte d'une aussi terrible éten-
« due que celle qu'on projette. J'ai beaucoup médité
« sur les moyens d'en armer convenablement la con-
« struction intérieure et extérieure, pour y travailler
« avec sûreté; mais la largeur et la hauteur de l'édifice
« m'effraient. Si notre voûte pouvait être circulaire,
« j'emploierais la méthode suivie par les anciens dans
« le Panthéon ou la Rotonde. Mais ici nous avons huit
« pans auxquels nous devons nous assujétir, par consé-
« quent huit chaînes de pierres à élever auxquelles il
« faudra lier le reste de la construction. La chose de-
« vient plus difficile, et personne n'en est plus convaincu
« que moi. A Dieu ne plaise cependant que je désespère.
« Qui doute que le grand auteur de toute science, en
« l'honneur de qui doit s'élever ce temple magnifique,
« ne puisse envoyer la force, l'intelligence et le génie à
« celui qui sera choisi pour une telle entreprise? Quant
« à moi qui n'en suis point chargé, en quoi puis-je vous
« être utile? Si la chose me regardait seul, j'avoue que
« je me sentirais le courage et me croirais les moyens
« d'en venir à bout, sans tant de difficultés; mais com-
« ment pourrais-je vous les indiquer, ces moyens,
« n'ayant encore rien d'arrêté à cet égard? Mon avis est
« donc que, lorsqu'on voudra procéder définitivement à
« l'exécution de ce grand projet, on ne se contente pas

« des idées que je pourrai proposer, mais qu'on assem-
« ble de toutes les parties de l'Europe les plus habiles
« maîtres de l'art; qu'on soumette à leur délibération
« contradictoire tous les points de la difficulté; et qu'en-
« fin on se détermine pour celui qui proposera les expé-
« diens les plus simples, les plus convenables, et s'an-
« noncera par la plus grande rectitude d'esprit et de
« jugement. »

Son avis fut adopté. On savait qu'il avait fait un modèle, et l'on aurait desiré qu'il en donnât connaissance, ce à quoi il se refusait. Politique adroit autant que profond architecte, il ne cherchait qu'à se dérober encore à la curiosité, pour l'exciter davantage. Supposant des lettres qui l'appelaient à Rome, il parvint à éluder les propositions prématurées qu'on lui faisait : il partit. Ce troisième voyage devait être employé encore à recueillir de nouveaux renforts pour le grand combat qu'il avait provoqué.

Déjà s'étaient réunis de toutes parts à Florence (en 1420) les architectes les plus renommés de l'Europe. Il en vint de France, d'Angleterre, d'Allemagne et d'Espagne, ainsi que de toutes les contrées de l'Italie. Les plus habiles dessinateurs de la Toscane devaient également assister à cette importante consultation. Brunelleschi arrive enfin; il s'était flatté, par cette grande convocation, d'avoir moins des compétiteurs que de nombreux témoins de son succès.

Quiconque réfléchira à ce qu'était alors l'art de bâtir, réduit par toute l'Europe aux conceptions et aux procédés du gothique, à l'oubli général où était tombée l'architecture antique, à la nouveauté d'une voûte aussi éle-

vée, et d'un tel diamètre que sa grandeur n'a point été surpassée depuis, ne s'étonnera pas de la faiblesse ou du ridicule des projets qui furent présentés dans cette nombreuse assemblée : c'était à qui enchérirait d'ignorance et de merveilleux. Les uns proposaient d'élever des piliers d'où seraient partis des arcs qui soutiendraient la charpente destinée à porter le poids de la coupole; d'autres conseillaient d'établir un grand pilier dans le milieu, qui aurait reçu les retombées des voûtes d'arête, et aurait donné au dôme la forme d'un pavillon; quelques-uns n'imaginaient rien de mieux que de former une montagne de terre, qui eût servi d'échafaudage à toute la bâtisse. On jetterait dans cette terre un grand nombre de pièces de monnaie. L'ouvrage fini, on pourrait se reposer sur la cupidité de la multitude, du soin de faire disparaître et d'enlever l'échafaudage.

Brunelleschi n'avait pas prévu que le vrai savoir doit perdre sa cause devant un tribunal d'ignorans, qui se condamneraient eux-mêmes s'ils lui rendaient justice. Lorsqu'il eut présenté son projet, il dut s'apercevoir de sa méprise. On le railla, quand on l'entendit proposer d'élever à la hauteur de 290 pieds une coupole de 130 pieds de diamètre. On ne le comprit pas, quand il dit qu'il ferait deux coupoles inscrites l'une dans l'autre, et de manière à laisser entre elles un assez grand vide. Mais on l'injuria, on le traita tout haut d'insensé, quand il eut affirmé que, pour cintrer ces immenses voûtes, il n'emploierait aucune espèce de soutien ou de forme intérieure de charpente.

Brunelleschi crut un moment le fruit de ses travaux perdu. La consultation qu'il avait provoquée, n'avait fait

que multiplier les doutes, et augmenter l'irrésolution parmi les consuls et les intendans de la fabrique. Mais un espoir restait encore dans leur division : Brunelleschi ne désespéra pas d'en tirer parti. Bien convaincu qu'il n'y avait rien à gagner avec des hommes préoccupés dans une assemblée tumultueuse ; sûr d'avoir la vérité pour lui, il ne voulut plus en exposer le sort aux préventions de juges aveugles ou partiaux.

Il se mit donc à attaquer séparément, c'est-à-dire à endoctriner chacun de ceux qu'il n'avait pu convaincre, réunis en assemblée. Il encouragea les uns, persuada les autres, et fit entrevoir à tous, avec quelques parties de ses dessins, le secret d'une méthode fort simple et que nul ne soupçonnait, à raison même de sa simplicité. Dans une réunion nouvelle, il obtint de n'avoir plus de contradicteurs.

Son modèle en relief était encore un mystère dont il n'avait donné la révélation à personne. Sa découverte, une fois rendue publique avant le moment favorable, aurait perdu de son prix : il fallait avoir auparavant obtenu l'aveu de l'impuissance de chacun. En effet, comme on l'a dit, le premier secret de Brunelleschi était la simplicité même de son procédé de construction, dont tous ses compétiteurs ignoraient les véritables élémens. Habitués aux légèretés de forme et de construction du gothique, ils ne savaient autre chose qu'élever très haut, à l'aide d'arcs-boutans, des murs évidés par toutes sortes de découpures, des voûtes en tiers-point formées de petite maçonnerie légère, et dont toute la poussée se trouvait divisée et répartie sur plusieurs points. Or il s'agissait, avant tout, dans l'érection de la

coupole en projet, d'établir un nouveau système de construction, un emploi de matériaux plus puissant, un goût de formes et de masses plus simples, et susceptibles de donner des points d'appui plus solides; de faire en sorte que la construction toute seule, dans cette vaste circonférence et avec sa prodigieuse portée, se servît à elle-même et d'échafaudage et de point d'appui. C'était là ce que le modèle en relief aurait démontré aux yeux les moins expérimentés : c'était toutefois ce que Brunelleschi se contentait de montrer par le dessin et de prouver par le raisonnement.

Il parvint peu-à-peu à subjuguer toutes les résistances; le silence de ses adversaires acheva son triomphe. Il obtint enfin le suffrage de ses juges. Son premier soin fut de dissiper de plus en plus les alarmes des préposés de la fabrique qui l'avaient choisi, par un exposé fidèle et abrégé des moyens qu'il se disposait à mettre en œuvre dans cette grande et nouvelle entreprise.

Cependant la réserve qu'il n'avait cessé et qu'il continuait d'y mettre, par le mystère qu'il faisait de son modèle en relief, lui valut un retour de méfiance de la part de ceux qu'il avait en quelque sorte forcés de le croire sur parole. On ne lui permit d'élever l'ouvrage qu'à la hauteur de 12 brasses : c'était un essai qu'on voulait faire de sa capacité. Cette épreuve eût été capable de le rebuter, si l'ambition du succès, plus forte que l'amour-propre, ne lui eût fait dévorer ce désagrément.

Une contrariété plus sensible lui était encore réservée. L'envie avait été un moment réduite à l'inaction; mais le succès de Brunelleschi lui rend bientôt son

activité : elle va semant partout que l'honneur de la ville est compromis par le choix d'un seul architecte; que ce choix exclusif annoncerait moins la capacité de celui qui en est l'objet, que la disette d'artistes capables d'en partager la gloire; qu'il est d'ailleurs imprudent de confier à un seul la destinée d'un si grand ouvrage; que la honte du non-succès rejaillirait sur toute la ville; qu'il importe à son honneur de donner à Brunelleschi un collègue qui, en surveillant ses travaux, rassure l'opinion de tous. L'envie se fit écouter. Qui le croirait? ce même Lorenzo Ghiberti, dont Brunelleschi avait été jadis le rival et avait refusé de devenir l'associé, accepta le partage honteux d'un ouvrage auquel il n'avait en rien concouru, et dont sa seule incapacité aurait dû l'exclure.

A cette nouvelle, Brunelleschi ne se possède plus, il veut rompre son modèle, brûler ses dessins. Il allait en un instant détruire le fruit de vingt ans de recherches et de travaux : l'idée de partager avec un autre la gloire de son invention lui était insupportable. On le vit près de dire un dernier adieu à Florence. Ses amis calmèrent ce premier transport, et parvinrent à le retenir; mais l'espoir de se venger de Ghiberti, en mettant son ignorance au grand jour, fit plus que les instances de ses amis. Il procéda alors à l'exécution d'un nouveau modèle en relief, et selon l'exactitude rigoureuse des proportions et des détails de la coupole projetée : ce devait être la règle de toutes les opérations. Ghiberti voulut en avoir connaissance. Sur le refus qu'il éprouva, il en entreprit de son côté un autre. Cette discorde allait devenir funeste, si Brunelleschi n'eût bientôt fait

jouer la manœuvre qu'il méditait pour mettre un terme à cette rivalité.

Une feinte maladie fut le piège qu'il tendit à l'incapacité de Ghiberti qui, pendant son absence, restait seul, chef des ouvriers et ordonnateur des travaux. Son embarras, ses fréquentes indécisions, trahirent bientôt son insuffisance. De grossières erreurs achevèrent de la rendre sensible à tous les yeux. Brunelleschi fut enfin nommé seul architecte et directeur en chef de tout l'édifice.

De ce moment, il y donna tous ses soins. Aucun des moindres détails n'échappait ni à sa prévoyance ni à sa vigilance. Il dirigeait chaque ouvrier, et ne se fiait qu'à lui seul du choix comme de l'emploi de tous les matériaux. On ne plaçait pas une pierre, pas une brique, qu'il ne l'eût examinée par lui-même. Chaque jour on le voyait inventer de nouvelles machines, pour simplifier les procédés de la bâtisse, ou en abréger les opérations. Il avait remarqué que, plus les travaux s'élevaient, plus les ouvriers perdaient de temps en voyages fatigans pour eux-mêmes. Il remédia à cet inconvénient, en établissant sur la voûte de l'église des abris commodes et approvisionnés de ce qui était nécessaire aux besoins de la vie.

Le secret de Brunelleschi était, depuis du temps, devenu celui de tout le monde ; car son grand modèle était exposé en public. On ne se lassait point d'y admirer la rare intelligence avec laquelle l'artiste, embrassant les plus grands et les plus petits rapports, avait si justement calculé d'avance les dégagemens intérieurs, les ouvertures pour le jour, les conduits pour l'écoulement des eaux, les montées, les rampes et jusqu'aux moindres précautions. Ce qui fixait surtout l'attention, c'était le

système de la coupe des pierres, de leur liaison, de ce juste équilibre des forces qui, se combattant pour s'accorder, produisaient la solidité de ce grand tout.

Mais déjà l'ouvrage était assez avancé pour qu'on pût admirer comme fini, dans le monument même, tout ce que le modèle offrait en esquisse. Brunelleschi eut, avant de mourir, la satisfaction de voir sa coupole achevée, à la réserve de l'extérieur du tambour, pour la décoration duquel il avait laissé des dessins qui se perdirent, et à l'exception de la lanterne, qui devait être le couronnement final de tout l'édifice.

La coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs a, en diamètre, dans le vif de son tambour, 130 pieds. Sa hauteur, depuis la corniche du tambour jusqu'à l'œil de la lanterne, est de 125 pieds. Du sol de l'église au sommet de la croix, on compte 330 pieds. Avant elle, il n'avait été rien construit d'aussi grand, d'aussi élevé. Le dôme de Saint-Marc à Venise, celui de la cathédrale de Pise, ont, pour la construction, aussi peu de rapport avec elle, qu'ils en sont éloignés par la hardiesse de la dimension; elle ne le cède, et que de fort peu, à la coupole de Saint-Pierre à Rome. Il est bien probable encore que sa disposition des deux voûtes emboîtées, si l'on peut dire l'une dans l'autre, aura servi de guide à Michel-Ange, qui l'a imitée dans la basilique du Vatican. On sait assez quel respect il portait au chef-d'œuvre de Brunelleschi. Il avait coutume de dire qu'il était difficile de l'imiter, impossible de le surpasser. Michel-Ange pouvait seul faire mentir son éloge.

Cette grande et célèbre entreprise, malgré les embarras et les soins multipliés qu'elle lui procura, fut

fort loin d'occuper la vie entière de Brunelleschi. Sa célébrité le fit rechercher pour tous les grands travaux qui eurent lieu de son temps, soit en architecture, soit en construction proprement dite. Il n'entendait pas moins bien l'architecture militaire que la civile.

Appelé à Milan par le duc Philippe-Marie, il y donna les plans d'une forteresse. Celle de Vico Pisano, les deux citadelles de Pise, appelées l'une la Vieille et l'autre la Neuve; les fortifications de *Ponte a Mare*, et la forteresse du port de Pesaro, qui furent aussi construites sur ses dessins, sont les preuves de l'étendue comme de la diversité de ses talens.

Le grand-duc Côme de Médicis le chargea de bâtir, à Fiesoles, l'abbaye des chanoines réguliers; ouvrage qui, selon l'inscription placée sur les murs de cette maison, *lui* coûta cent mille écus romains. Brunelleschi profita très habilement du site occupé par cette abbaye sur une montagne, pour réunir à l'agrément de l'aspect tous les accessoires d'utilité qu'exigeait l'établissement; ce qu'il fit, au moyen des constructions pratiquées sur la pente de la montagne, qui procurèrent, d'une part, une assiette de niveau à tout le reste de l'édifice, et donnèrent, d'autre part, le moyen d'y répartir les dépendances et les pièces commandées par le besoin.

A-peu-près vers le même temps s'élevait à Florence l'église de Saint-Laurent, sur les projets d'un homme plus versé dans les lettres que dans les arts du dessin. Jean de Médicis voulut avoir sur cet ouvrage l'avis de Brunelleschi. L'intérêt de l'art et l'amour de la vérité ne lui permirent pas de dissimuler ce qu'il en pensait; et l'ouvrage, qui n'était que commencé, fut confié à sa direc-

tion. Cette basilique a fini par devenir presque entièrement son ouvrage. S'il s'y trouve quelques incorrections, on les attribue, d'une part, aux défauts de la fondation première ; de l'autre, aux erreurs de ceux qui l'ont achevée après sa mort. Du reste, il faut y admirer la belle disposition d'un plan régulier dans ses lignes, et assez heureusement raccordé à des données premières, qui n'avaient point été conçues par lui. Brunelleschi adopta pour l'ordonnance de sa grande nef l'emploi d'arcades sur colonnes, dont plus d'un reste de l'architecture antique des bas siècles lui avait offert des modèles. Cette pratique, au reste, se trouvait très naturellement applicable à la construction des églises modernes, dont la grande étendue veut aussi dans l'intérieur un exhaussement considérable. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est ce qu'on n'avait encore vu dans aucun monument. Jusqu'alors on avait employé les colonnes, soit telles qu'on les trouvait toutes faites, soit telles que la localité commandait de les faire, c'est-à-dire, sans égard à la beauté des formes, ou à la justesse des proportions de chaque ordre. Ici, l'on voit reparaître, pour la première fois, l'ordre corinthien avec toute la régularité de ses détails et de ses proportions, avec toute l'élégance d'exécution et de composition de son chapiteau à feuilles d'acanthe.

Côme de Médicis chargea Brunelleschi de lui faire le modèle d'un magnifique palais. L'artiste accepta avec transport cette commande flatteuse, et il ne mesura la richesse de l'édifice, que sur celle du maître qui devait l'occuper. Mais le projet parut trop vaste à Médicis, il n'osa l'entreprendre, moins à raison de la dépense que par la crainte d'éveiller indiscrètement l'envie. Brunelleschi

brisa de dépit son modèle. Dans la suite Côme se repentit de sa discrétion. Nul n'appréciait mieux que lui l'homme dont il avait refusé l'ouvrage; il avouait n'avoir jamais connu dans aucun autre un esprit aussi intelligent, une âme aussi élevée.

Si Brunelleschi eut quelquefois le désagrément de voir de belles entreprises échapper à son talent, il eut aussi, plus d'une fois, le déplaisir de ne pouvoir en terminer d'autres. Il y a dans le nombre un de ses ouvrages qui est resté jusqu'à nos jours sans être achevé. Je parle du petit temple des Anges. C'est une rotonde, dans laquelle on voit que Brunelleschi s'était souvenu des temples circulaires antiques, que l'on appelle à Rome de Bacchus, de Sainte-Constance. Ce qui subsiste encore aujourd'hui de cet édifice fait regretter qu'il en soit resté à l'entablement. On voulut depuis le faire terminer par l'Académie du dessin, à laquelle on l'aurait accordé pour y tenir ses séances. Ce second projet n'eut point encore d'exécution. Le monument est devenu une espèce de ruine, livrée à l'intempérie des élémens, et à la dégradation qu'accélèrent les plantes parasites qui y croissent spontanément.

Brunelleschi se montrait, dans le même temps, aussi ingénieux mécanicien qu'il était profond architecte. Florence alors prenait plaisir à de pieuses représentations, qui consistaient à donner une image du paradis. C'était une gloire immense, au milieu de laquelle on voyait des personnages mobiles figurant les anges et les bienheureux. Le prestige était produit par l'effet combiné d'une multitude de lumières qui, alternativement couvertes et découvertes avec la plus grande promptitude,

jetaient beaucoup de variété sur ce spectacle. Il faut lire dans Vasari la description de ce jeu de machines, dont il attribue l'invention à notre architecte. Le théâtre de ces pieuses représentations, l'église du Saint-Esprit, par un contraste assez bizarre, devint la proie d'un furieux incendie.

Avant cet accident, qui la détruisit en entier, elle menaçait ruine, et Brunelleschi avait été chargé de la reconstruire sur un nouveau plan. Il fit le modèle en relief, sur lequel l'édifice fut commencé par lui, et terminé après sa mort. L'église du Saint-Esprit est, pour l'architecture, la plus belle de Florence. Rien de plus simple, de mieux entendu que son plan. C'est une basilique antique, accommodée aux usages du christianisme. Supérieure, dans sa disposition, à l'église de Saint-Laurent, elle l'emporte encore sur elle par la proportion générale, et par les détails de l'ordonnance. Son ordre corinthien offre une imitation meilleure des ouvrages de l'antiquité. On attribue quelques défauts, que la critique a relevés dans cette architecture, aux méprises des successeurs de Brunelleschi.

Son nom avait acquis une telle célébrité, que de toutes parts, et dans les pays étrangers, on lui demandait des projets et des modèles de monumens. Le marquis de Mantoue l'appela pour présider à quelques ouvrages, et pour construire des digues destinées à maintenir le Pô dans son lit.

Le pape Eugène IV demanda à Côme de Médicis un architecte, qu'il voulait charger de la construction d'un édifice, qui toutefois n'eut point d'exécution. Côme lui adressa Brunelleschi, avec une lettre conçue en ces termes. *J'en-*

voie à votre sainteté un homme d'une telle habileté, qu'il serait capable de retourner le globe. L'extérieur de Brunelleschi avait tout ce qu'il fallait pour rendre cette hyperbole encore plus démesurée. Le pape étonné du contraste que présentait la faiblesse physique de l'artiste: *Vous êtes donc*, lui dit-il, *cet homme capable de mouvoir le monde?* — *Que votre sainteté*, répondit Brunelleschi, *me donne un point d'appui*, *elle verra si je n'en viens pas à bout.*

Les grandes entreprises font-elles naître les grands hommes, ou les grands hommes suscitent-ils les grandes entreprises? Il semble qu'il doit y avoir réciprocité d'action en ce genre. Pourrait-on douter que le vaste projet de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs ait dû devenir l'aiguillon qui excita le génie de Brunelleschi? Mais qui ne voit aussi que la rencontre d'un pareil génie dut enhardir son siècle, et lui communiquer le goût des grandes entreprises? Un essor général fut bientôt donné à l'ambition qu'eurent de simples particuliers, d'illustrer leur nom par la grandeur et la magnificence des habitations et des palais. Brunelleschi devait encore avoir l'honneur de construire en ce genre le plus grand édifice de Florence après Sainte-Marie-des-Fleurs. Je parle du célèbre palais Pitti qui, augmenté depuis par les soins d'Ammanati, est devenu le séjour des grands-ducs de Toscane.

On peut présumer que le goût de construction colossale de l'Etrurie moderne fut une tradition du goût de l'ancienne Etrurie, comme aussi qu'aux deux époques, le genre de matériaux qu'offrent les carrières d'où l'on extrait la pierre dans ce pays, aura naturelle-

ment porté les contructeurs à un emploi de blocs vraiment gigantesques. Les ruines de Fiesoles donnèrent à Florence les premières leçons en ce genre, et les restes encore existans des murailles de quelques villes étrusques furent des exemples trop frappans, pour ne pas inviter à les imiter. Il est présumable que l'emploi d'énormes bossages, qui domine dans l'architecture des modernes Toscans, fut accrédité par de plus anciennes pratiques. Ce goût était établi déjà avant Brunelleschi. Lui-même en avait encore vu à Rome, dans beaucoup de monumens antiques, d'insignes modèles, et de plus grands, et sans doute en plus grands nombre qu'il n'en existe de nos jours.

On a encore, et sans beaucoup d'invraisemblance, attribué l'emploi de ce goût, dans presque tous les grands palais de Florence, aux causes politiques du temps qui les vit élever, au milieu des troubles continuels d'une population inquiète et séditieuse. Il ne serait pas étonnant que les grands aient cherché jusque dans la construction de leurs maisons de ville, cette espèce de caractère extérieur, qui leur donne l'aspect imposant de châteaux-forts ou de citadelles.

Quoi qu'il en soit de ces raisons, Brunelleschi porta ce caractère de construction au plus haut degré, dans sa façade du palais Pitti. Il fallait, sans doute, toute la grandeur qu'on admire dans cette masse, toute la fierté et l'énergie qui y dominent, pour faire pardonner la pesante monotonie inséparable de ce genre, dans une façade qui, ayant 90 toises de longueur, n'est percée que de vingt-trois croisées. On voit qu'à cette époque, le goût de l'architecture antique, de l'emploi de ses or-

dres et de ses ornemens, n'était pas encore entré dans les inventions des bâtimens civils. Brunelleschi eût peut-être alors par trop contrarié les habitudes de son temps, s'il se fût écarté d'un genre de construction qui, à la vérité, ne pouvait guère admettre les agrémens et les richesses des ordres. Plein des souvenirs des grandes constructions de l'antique Rome, on dirait qu'il n'aurait voulu leur emprunter dans ses ouvrages, que les impressions qui résultent des qualités de la force et de la solidité. Ainsi, les belles arcades en bossages de l'aqueduc de l'Aqua Martia à Rome, sembleraient lui avoir inspiré les grandes ouvertures cintrées des trois étages du palais Pitti. Celles du rez-de-chaussée sont remplies, à la vérité, par de très beaux chambranles, dont on admire les profils et la pureté. On desirerait qu'une aussi grande masse fût couronnée par un entablement qui répondît au caractère de l'ensemble. Mais Brunelleschi ne conduisit l'élévation que jusqu'au second étage. Ce fut Ammanati qui l'acheva, ainsi que l'intérieur de la cour, dont les dessins originaux s'étaient perdus.

Brunelleschi forma plusieurs élèves, parmi lesquels on compte plus d'un homme habile qui se contenta d'exécuter ses projets, et de travailler sous ses ordres. Tel fut Luca Fancelli, employé à la construction du palais Pitti. Le plus célèbre de ses disciples fut Michelozzo, qui marcha sur ses traces et continua sa manière. On cite encore Antoine Manetti, et Bugiano, qui fit le buste en marbre qu'on voit aujourd'hui placé sur le tombeau de son maître.

Brunelleschi mourut âgé de soixante-neuf ans, le 16 avril 1444. Quoique la sépulture de sa famille fût

dans l'église de Saint-Marc, son corps fut inhumé dans celle de Sainte-Marie-des-Fleurs, où on lit sur sa tombe les inscriptions suivantes :

D. S.

Quantum Philippus architectus arte dædalea valuerit, cum hujus celeberrimi templi mira testndo, tum plures aliæ divino ingenio ab eo advinentæ machinæ documento esse possunt. Quapropter ob eximias sui animi dotes singularesque virtutes XV Kal. Maias anno MCCCCXLIV ejus B. M. corpus in hac humo subposita grata patria sepeliri jussit.

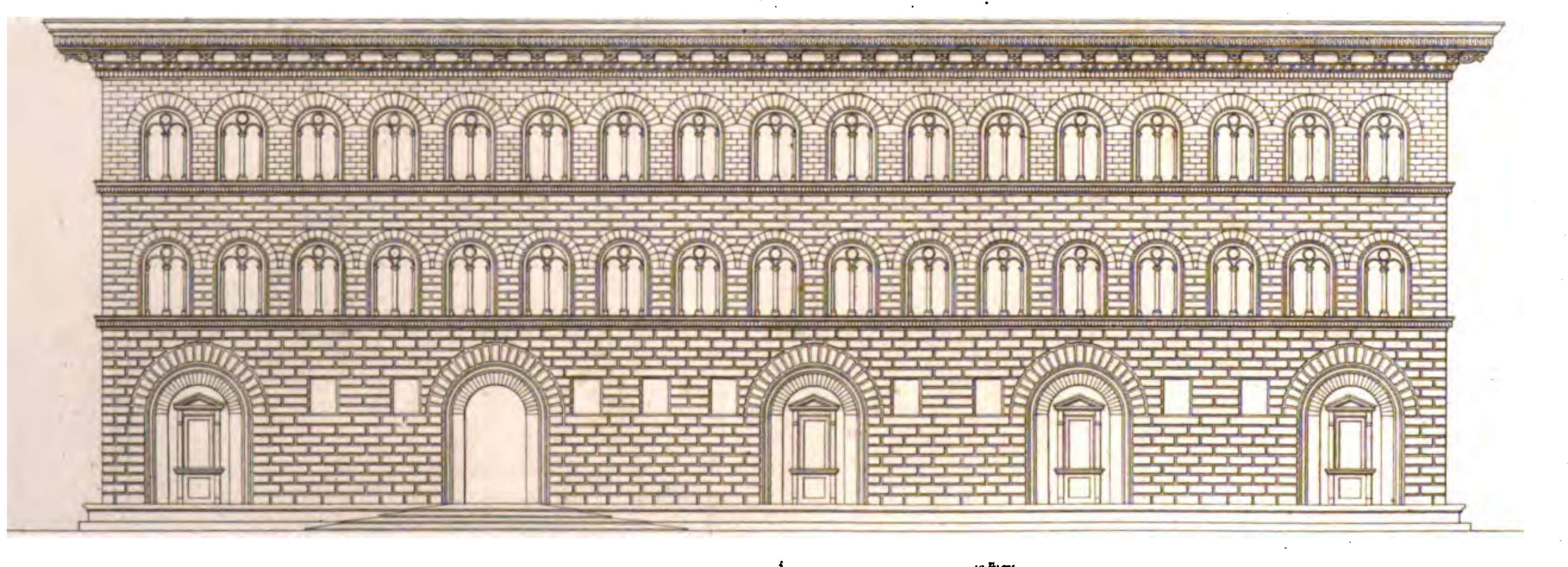
Philippo Brunellesco antiquæ architecturæ
instauratori
S. P. Q. F. civi suo benemerenti.

Jean-Baptiste Strozzi y grava le quatrain suivant.

Tal sopra sasso, sasso
Di giro in giro eternamente io struzzi
Che cosi passo passo
Alto girando al ciel mi ricondussi.



MICHELOZZO.



R. Ollivier sc.

PALAIS MÉDICIS DEPUIS RICARDI,

À FLORENCE.

T. 1, p. 69.

MICHELOZZO,

ARCHITECTE FLORENTIN,

QUI DOIT ÊTRE NÉ DANS LE COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE.

Le genre de construction de chaque pays, et par là j'entends la nature des matériaux qui s'offrent à l'art de bâtir, et prescrivent en quelque sorte à l'architecte le mode de leur emploi, ce genre, dis-je, ne laisse pas d'exercer une grande influence et sur la conception des monumens, et sur ce qu'on appelle leur style ou leur goût. La Toscane est remplie de masses de rochers à découvert, où l'on peut tailler les plus grands blocs et de très hautes colonnes d'un seul morceau. Ces moyens naturels, qui s'étaient prêtés jadis aux constructions colossales de l'antique Etrurie, s'offrirent également aux premiers constructeurs florentins, dans les fabriques mêmes qui précédèrent le renouvellement de la bonne architecture. De grands matériaux invitent sans doute à faire de grands et solides monumens; mais pour que ce goût du grand, qui ne va jamais sans le solide, devienne général, jusque dans les constructions des particuliers, il faut que les mœurs publiques et les usages domestiques y concourent. C'est ce que nous voyons qui arriva dans la Toscane moderne, dès les époques les plus reculées. Une multitude de monumens des plus anciens qui existent encore, ou dont on

voit les représentations dans les plus vieilles peintures, furent construits de pierres énormes et taillés en bossages.

Un tel genre de construction, quand il est porté à ce degré de force et de solidité, devient nécessairement dispendieux, et par cela seul il est un objet de luxe. Cette considération, quand il ne s'y joindrait pas le sentiment d'honneur attaché à la perpétuité des familles, dont les habitations étaient regardées comme des monumens domestiques, devait favoriser et propager le goût des bossages, et retarder, dans la conception des palais, l'emploi des ordres et des ornemens de l'architecture antique.

Ainsi voyons-nous que Brunelleschi, bien qu'il ait été le rénovateur de cette architecture, ne fit, dans la grande masse extérieure du palais Pitti, que continuer le goût qu'il avait trouvé établi. Ce ne fut que graduellement qu'on vit ce genre perdre un peu de son austérité, et se mêler avec agrément à toutes les combinaisons des ordonnances que l'esprit de variété se plut à y introduire. Et déjà l'on peut observer dans les façades des palais Riccardi et Strozzi que la lourdeur et la monotonie du palais Pitti ont fait place à un style plus tempéré, et où des nuances de ton diminuent, selon les étages, l'austère uniformité de l'emploi continu et absolu du bossage. Cela se remarque surtout au palais Médicis, ou Ricardi, ouvrage de Michelozzo.

Avant d'entrer à l'école de Brunelleschi, Michelozzo avait d'abord étudié la sculpture à celle de Donatello, et il s'était appliqué à presque toutes les parties du dessin; aussi se rendit-il habile dans tous les arts. Mais un

de ces arts devait prendre l'avantage sur tous les autres : je veux parler de l'architecture, qui finit par obtenir sa préférence, et bientôt on s'aperçut que Brunelleschi avait trouvé son successeur.

La construction et la disposition des maisons et des palais sont subordonnés aux changemens qui surviennent dans les habitudes particulières et publiques. Lorsque l'accroissement des richesses, ou d'autres causes, ont amené de nouveaux besoins, il survient aussi un art nouveau, c'est celui d'y assortir les distributions intérieures, en respectant toutefois, autant qu'il est possible, le goût de l'extérieur.

Michelozzo passa pour l'homme de son temps le plus ingénieux, dans l'art d'adapter aux dispositions peu recherchées des édifices d'un autre âge, la variété des convenances et des sujétions imposées par le luxe de son siècle.

Cosme de Médicis avait su distinguer son talent en ce genre. Il le mit plus d'une fois à l'épreuve, comme on verra, et d'abord dans un édifice entièrement de sa composition. Brunelleschi lui avait fait précédemment un modèle de palais, dont il paraît que le défaut avait été d'être trop vaste et trop dispendieux. Michelozzo, averti par cet exemple, et connaissant les intentions de Cosme, lui présenta un modèle en relief du palais qui depuis a passé dans la famille Ricardi, et en a porté le nom.

Cosme agréa le projet, et l'on vit s'élever à Florence le premier palais qui réunit à la solidité, au luxe de la construction et aux recherches de l'architecture, le mérite intérieur de distributions à-la-fois spacieuses et

commodes. Vasari, qui donne quelques détails de ces appartemens, ajoute qu'il n'en est pas un qui ne soit capable de loger les plus grands princes de l'Europe. Bien que ce palais, continue-t-il, ait été commandé et construit par et pour un simple citoyen, qu'était alors Cosme de Médicis, cependant il a reçu depuis, et fort convenablement, rois, empereurs, papes, et tout ce que l'Europe a de plus éminens personnages.

Le palais Médicis (aujourd'hui Ricardi) est une des masses les plus imposantes entre toutes celles des palais de Florence. L'emploi des bossages, sans perdre son caractère de force, y est ménagé avec plus de variété qu'au palais Pitti. Les fenêtres y sont, comme à ce dernier, en arcades divisées par une colonne qui y fait deux ouvertures. Le soubassement du palais est occupé par cinq arcades diversement espacées, et dont une est la porte; les autres sont remplies par de beaux chambranles de fenêtres. Le palais est couronné par un entablement riche, mais un peu massif, et généralement inférieur à celui d'un palais du même genre, le palais Strozzi, que commença Benedetto da Mayano, et que Cronaca termina par un entablement, qui passe pour le plus beau qu'ait produit l'architecture des palais modernes.

On regrette que la disposition intérieure du palais Ricardi ne réponde pas à l'aspect grandiose et majestueux de sa façade, c'est-à-dire qu'une cour vaste et spacieuse, comme on en a pratiqué depuis ailleurs, n'ait pas été mise en rapport avec ce que l'extérieur annonce. Plus d'une cause, puisée dans les mœurs du temps, pourrait nous en rendre raison. Quoi qu'il en soit, le plan du palais comprend deux cours d'une grandeur inégale.

La moins spacieuse est toutefois la plus remarquable. Elle se compose d'un portique quadrangulaire, avec arcades supportées par des colonnes, au-dessus desquelles règne l'étage principal, surmonté d'une *loggia* dont les colonnes correspondent à celles du portique inférieur.

En 1433, Cosme de Médicis, exilé de Florence, se retira à Venise. Michelozzo l'accompagna dans sa disgrâce en cette ville, où il trouva plus d'un emploi de son talent, soit en modèles de maisons pour de riches particuliers, soit en embellissemens de monumens publics, soit en secondant Cosme dans les projets qui occupaient ses loisirs. De ce nombre fut la belle bibliothèque de Saint-Georges Majeur, entreprise, et terminée aux dépens de l'illustre exilé, qui l'année suivante fut rappelé dans sa patrie. Ce retour fut un triomphe pour Cosme, et Michelozzo en eut sa part.

Cosme de Médicis le chargea bientôt de réparer le grand édifice de Florence appelé le *Palais de la Seigneurie*, aujourd'hui le *Palais Vieux*. Par le mot réparer, il faut entendre ici non-seulement ce qui regardait la solidité de cette grande masse, élevée, à ce qu'il paraît, avec peu de soin, en 1298, par Arnolpho, mais aussi ce qui se rapportait à la distribution de son intérieur, distribution sans art, et telle que le comportaient les usages moins exigeans de ce siècle.

Les travaux de Michelozzo, dans cette grande restauration, eurent un double mérite, celui d'une rare habileté quant à l'ouvrage, et celui d'un grand désintéressement d'amour-propre de la part de l'architecte. Il est en effet fort peu d'entreprises moins flatteuses que

celles qui consistent à reprendre en sous-œuvre des piliers, des colonnes, des masses de bâtisse; à substituer des matériaux nouveaux aux anciens, à renforcer des arcs, à doubler des contreforts, à boucher des lézardes, à redresser des plafonds, à redonner un seul niveau à des pièces jadis établies sur des plans différens, à pratiquer pour d'autres dispositions de nouvelles ouvertures. Tout cela exige beaucoup de soins, de prudence et d'intelligence, dans les moyens d'étayer et de soutenir les masses auxquelles on veut redonner d'autres supports, dans l'art de raccorder le nouveau à l'ancien, et de cacher ces raccordemens.

Michelozzo répondit avec un rare succès aux intentions de Médicis. Après avoir satisfait à tout ce qu'exigeait la solidité, il eut encore le mérite de donner à ce vaste intérieur une certaine unité d'ensemble qu'il n'avait jamais eue, et qu'il acquit, par une distribution nouvelle qui, en liant toutes les parties, leur donnait aussi des dégagemens tels que les *Seigneurs,* qui jadis n'avaient qu'une seule grande salle à l'usage de tous, y eurent chacun un appartement séparé.

Vasari s'est plu à détailler ces travaux de Michelozzo qui, en améliorant l'ouvrage de l'âge précédent, ne laissa pas moins à faire au siècle suivant, pour redonner à cet intérieur de palais une disposition encore plus commode.

Un nouveau Médicis, Cosme II, ayant voulu, en 1538, habiter le palais vieux, desira qu'un goût plus moderne en rajeunît de nouveau et la distribution et la décoration. Mal compris et plus mal servi par ceux auxquels il s'était adressé, il fit venir de Rome Vasari, qui,

au bout de six mois, lui présenta un modèle en bois du palais, ramené dans tous ses détails à une disposition fort différente. Médicis adopta le projet. Vasari se mit à l'œuvre, et selon ses propres paroles, fit du palais vieux un palais tout nouveau : « Tellement, dit-il, que « si les premiers architectes Arnolpho et Michelozzo re« venaient au monde, ils ne reconnaîtraient plus leur « ouvrage. »

Ce palais, dont on admire aujourd'hui les intérieurs, a cessé depuis long-temps d'être la demeure des grands-ducs. Si quelqu'un des princes actuels voulait de nouveau en faire sa résidence, il est très probable que le bâtiment serait encore obligé de subir une nouvelle métamorphose. Lorsque l'architecture ne commande point aux usages, il faut bien que les usages se soumettent l'architecture.

On cite un assez grand nombre d'ouvrages de Michelozzo, qui, malgré leur peu de célébrité, n'en témoignent pas moins de la fécondité de son talent. Tels sont, à Florence, le couvent des Dominicains et le noviciat de Sainte-Croix; à Mugello, le palais Cafaggiuolo, élevé par ordre de Médicis dans le goût d'une forteresse; à deux milles de Florence, le palais de la Villa Careggi, ouvrage remarquable par sa magnificence; à Fiesoles, pour Jean de Médicis, fils de Cosme I, un superbe palais dans lequel l'architecte se montra aussi habile qu'ingénieux à réunir l'utile à l'agréable, à profiter des dispositions du terrein montueux où il éleva son bâtiment, pour placer dans les constructions inférieures pratiquées en voûtes, les écuries, les caves, tous les accessoires et toutes les dépendances de nécessité, réservant aux parties su-

périeures, la distribution des étages propres à l'habitation.

Dans le même temps, Michelozzo donna les projets d'un hospice pour les pélerins de la Terre-Sainte, et Cosme en envoya le modèle à Jérusalem, pour l'y faire exécuter à ses dépens.

Il n'y avait point d'entreprises que Cosme ne confiât à Michelozzo. C'est ainsi qu'il eut recours à lui pour faire arriver à Assise des eaux dont cette ville manquait. Occupé de ce travail, Michelozzo en préparait un autre : c'était le plan de la citadelle de Pérouse. Ramené à Florence, il y bâtit le palais *Torna Buoni*, dans le genre à-peu-près de celui de Médicis, excepté qu'il n'y employa point le bossage, et ne lui fit pas un couronnement aussi riche.

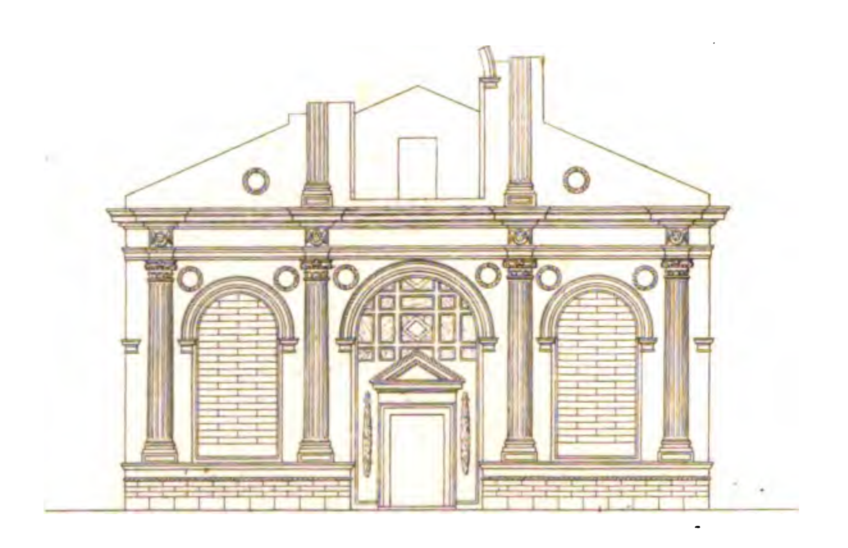
Lorsque François Sforce, duc de Milan, eut fait présent d'un des palais de sa capitale à Cosme Ier, celui-ci, pour prouver au duc le prix qu'il attachait à ce don, voulut que son architecte favori le mît à même d'exprimer ce sentiment, en ornant cette habitation par les ressources de l'art les plus propres à en augmenter la valeur.

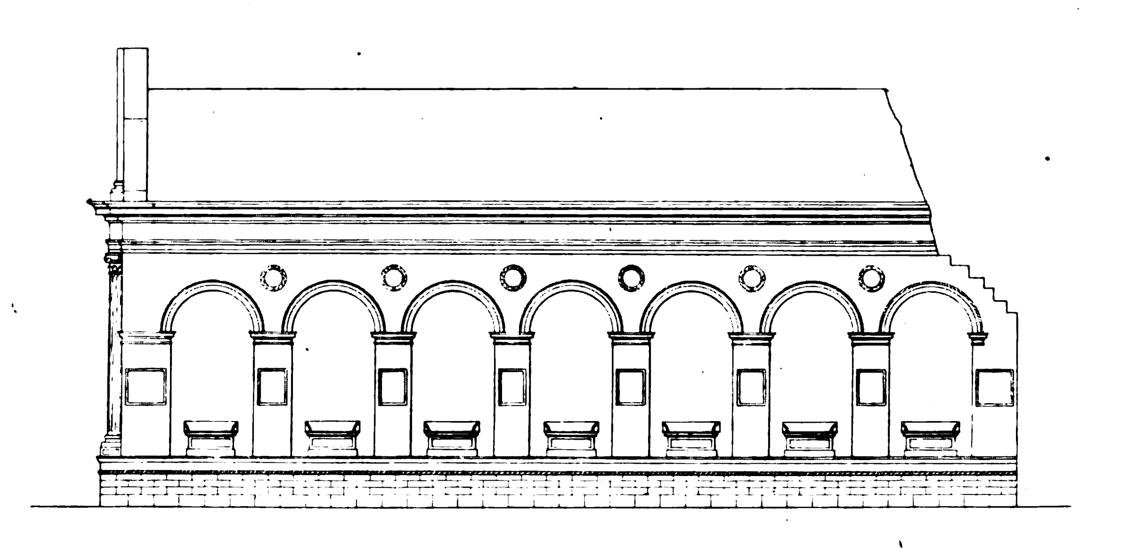
Michelozzo avait été l'ami de Cosme Ier, autant que son architecte. Pierre de Médicis, ayant succédé à son père, hérita des mêmes dispositions, ce qu'il fit bien voir dans le monument qu'il consacra à sa mémoire, je parle de la chapelle de l'Annonciade de l'église des Servites, à Florence. Il voulut que ce monument s'élevât sur les dessins et sous les yeux de Michelozzo, que l'âge rendait déjà moins capable de suffire en personne à tous les travaux que sa réputation lui procurait. Ce fut

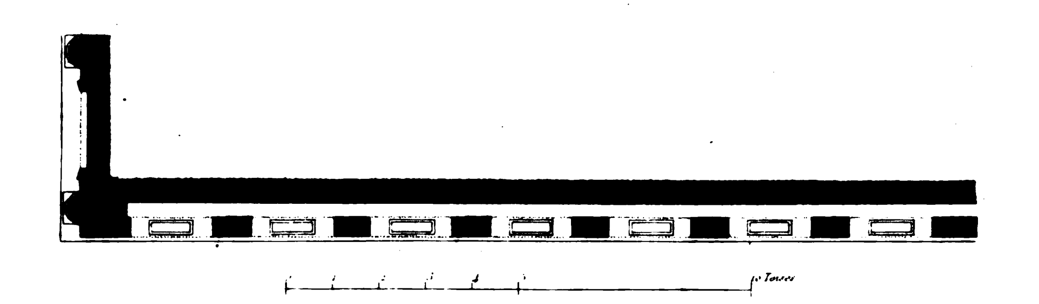
seulement sous sa direction que fut exécutée cette célèbre chapelle, où Pagno di Lapo Partigiani, sculpteur de Fiesoles, sut réunir avec tant de goût les richesses de la sculpture à celles de l'architecture.

Michelozzo mourut à soixante-huit ans; il fut enterré dans l'église de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence.









VUES ANTÉRIEURE ET LATÉRALE DE S. FRANÇOIS DE RIMINI.

LEON-BATISTA ALBERTI,

ARCHITECTE FLORENTIN,

NÉ EN 1398.

Leon-Batista Alberti doit occuper une des premières places dans l'histoire des hommes qui contribuèrent à la renaissance des arts, et au renouvellement du bon goût, en architecture surtout. Quoique précédé par des artistes qui le surpassèrent pour la grandeur des entreprises, et suivi par d'autres qui portèrent plus loin l'application des belles proportions, du style et des modèles de l'antiquité, il se présente à la reconnaissance de l'art avec un ouvrage qui n'avait pas encore eu d'exemple chez les modernes, et qui a servi de règle à ceux qui vinrent après: je veux parler de sa *Théorie de l'art de bien bâtir* (De re ædificatoriâ).

On a reproché à Vasari d'avoir été fort économe de notions sur un homme qui fut une sorte de prodige en son temps, par une étonnante réunion de qualités, de connaissances et de talens; et même d'avoir omis sur son compte certaines particularités dont il aurait pu, sans de très grandes recherches, se procurer l'indication. Le reproche peut être fondé, et toutefois il nous semble qu'il y a moyen de l'atténuer, en considérant que Vasari ne traitant, dans la vie de Leon-Batista Alberti, que celle de l'artiste ou de l'architecte, a fort

bien pu regarder tous ses autres talens et ses nombreux travaux en tout genre, non-seulement comme étrangers à l'architecture, mais même comme l'ayant détourné de la profession expresse de cet art, ce que les faits eux-mêmes nous montreront. Enfin on dirait que Vasari l'aurait considéré plutôt comme amateur que comme artiste.

Quoi qu'il en soit, sans tomber dans l'excès opposé, nous nous permettrons de présenter ici, d'après les renseignemens les plus authentiques des contemporains, le portrait entier de Leon-Batista Alberti, c'est-à-dire, quoique encore fort en abrégé, l'ensemble de tous les dons de la nature et de l'étude, qui en firent un homme rare et privilégié, et qui lui aurait acquis une juste célébrité, indépendamment de celle qu'il dut à l'art de l'architecture.

Leon-Batista Alberti descendait de l'illustre et antique famille des Alberti. Fils de Lorenzo et neveu du cardinal Alberto degli Alberti. Il trouva chez ses plus proches parens de ces exemples qui, dans la jeunesse, peuvent suppléer aux leçons; mais celles-ci ne lui manquèrent pas non plus, car il reçut de son père la meilleure éducation. Soins vigilans, et discernement dans le choix des études et l'emploi du temps, rien ne fut négligé. La connaissance des langues anciennes, à quoi se borne souvent la science de certains savans, ne fut, par l'usage qu'il en fit, que la clef de la science des anciens. De là provint en lui un appétit prodigieux, un desir universel de tout savoir.

On trouve, en embrassant l'histoire tout entière d'Alberti, qu'il y aurait de quoi suffire à la renommée

de plusieurs hommes célèbres. Les dons de l'esprit ne furent pas seuls à captiver son ambition. Chez les Grecs on aurait vanté ses qualités corporelles. On cite de lui des traits de force surprenante, des traits d'une agilité, comme d'une adresse prodigieuse à la course, aux jeux de la lance, et dans le maniement des chevaux les plus fougueux. La recherche des qualités de pur agrément était entrée aussi dans les soins de son éducation. *Se promener dans la ville, se faire voir à cheval, parler en public*, c'étaient, disait-il, trois choses auxquelles il fallait mettre non-seulement de l'art et de l'étude, mais encore de cet art sous lequel l'étude se cache.

La musique reçut ses premiers hommages. Il l'apprit sans maître, et le devint bientôt, surtout dans la partie instrumentale, et surtout dans l'instrument qu'il avait adopté. On le comptait parmi les premiers organistes de son temps.

Alberti ne pouvait guère manquer d'être poète. Le grand maître de l'art des vers, l'amour, lui en donna les premières leçons. Ses essais furent donc, selon l'usage d'alors, des poésies galantes. La langue de Virgile et d'Ovide était devenue la sienne, on peut le dire, dans toute l'étendue du mot. Il eut en quelque sorte besoin de rapprendre l'italien, et il mérita toutefois d'être cité comme modèle dans l'idiome maternel: mais sa prédilection pour le latin ne l'abandonna point. C'est dans cette langue qu'il a composé le plus grand nombre de ses ouvrages et de ses poésies. On le donne même pour le premier auteur du projet de latiniser la versification italienne, en la soumettant au mètre des vers grecs et

latins, comme le prouve l'épître qui commence par ces deux vers, que Vasari rapporte :

> Questa per estrema miserabile epistola mando
> A te che spregi miseramente noi.

Cette tentative, renouvelée depuis par Claudio Tolomei de Sienne, n'était, au fond, que l'effet d'une méprise sur les formations originaires des langues. Il faut, pour produire une versification métrique, qu'un long usage ait assigné à la prononciation de chaque mot et de chaque syllabe, une mesure fixe de durée; et, cette condition, il n'est donné à personne de la faire entrer, après coup, dans les habitudes du langage.

Une semblable méprise ne prouve toutefois, de la part d'Alberti, que l'excès de sa passion pour les muses grecque et latine. Mais ce qui en témoigne encore plus, ce fut sa comédie de *Philodoxeos*, qu'il donna pour l'œuvre d'un poète antique. Un seul mot en fait l'éloge. Alde Manuce le jeune y fut trompé, et la publia sérieusement comme une production du poète comique ancien Lepidus.

Cet ouvrage avait servi de passe-temps à Leon-Batista Alberti, pendant la convalescence d'une assez longue maladie, qu'on eut quelque raison d'attribuer à une trop grande intempérance de travail; car les travaux de l'esprit étaient pour lui le délassement des études auxquelles il se livrait, dans les genres les plus sérieux, tels que le droit civil et canonique.

Les excès de l'étude sont peut-être les plus dangereux de tous, dans le jeune âge. Les fibres n'ont pas

encore acquis la force de supporter une application continue, cent fois plus pénible alors que la fatigue des travaux corporels. Alberti en fit la triste expérience. Une première maladie ne l'avait pas rendu plus réservé. Il en essuya bientôt une seconde, qui fut accompagnée de symptômes remarquables. L'histoire qui en a conservé le détail ne permet pas de douter que ç'ait été chez lui une sorte de détente, un relâchement total du genre nerveux. Il éprouvait les plus singulières variations dans l'organe de la mémoire, oubliant les noms de ses parens et de ses domestiques. Les médecins avaient deviné sans peine la cause du mal : ils lui imposèrent une diète sévère, c'est-à-dire l'abstinence de toute étude.

Alberti recouvra la santé : toutefois il lui resta une sorte de dérangement dans l'équilibre des humeurs. Comme il se portait à tout avec une passion extrême, il usait promptement ce ressort de l'appétit moral, dont l'abus amène bientôt après lui le dégoût. Quand la fureur de la lecture le prenait, rien ne pouvait l'arracher de dessus les livres; il y oubliait jusqu'aux besoins de la vie. Quand la satiété était venue, la vue seule d'un livre lui était odieuse. Il passait alors des sciences et des lettres à la musique, au dessin, à l'architecture, aux jeux de la gymnastique.

Dans un de ces passages produits par le désordre d'appétit dont on a parlé, il écrivit, toujours dans sa langue favorite, son traité sur les avantages et les inconvéniens des lettres, *de commodis litterarum atque incommodis*. Mais il fit honneur à la langue toscane de son ouvrage intitulé *de famiglia*. A des comédies fort

divertissantes, telles que celle qui a pour titre *la Veuve et le défunt*, succédaient des ouvrages sur les mathématiques; à ceux-ci, des travaux théoriques et pratiques sur les arts.

Il est certain qu'il fut peintre, et qu'il s'adonna surtout à l'art du portrait et à celui de la perspective. Vasari cite, comme l'ayant vu, le portrait d'Alberti peint par lui-même. C'était le suffrage des enfans qu'il recherchait dans les portraits qu'il faisait : sans doute il est le plus véridique, s'il s'agit de la ressemblance. Le temps lui a envié l'approbation non moins suspecte de la postérité, quant aux autres mérites. Il ne reste non plus que des souvenirs de quelques-unes de ses perspectives peintes.

Mais la peinture lui a deux obligations particulières qu'on ne saurait ici passer sous silence : l'une est son traité de l'art de peindre, divisé en trois livres qu'il écrivit en latin, mais qui, depuis lui, traduits en italien, méritèrent plus d'une édition, et furent encore ajoutés, dans le siècle suivant, au traité, sur le même sujet, de Léonard de Vinci. L'autre monument de son talent pittoresque est moins une œuvre de peinture qu'un moyen multiplicateur des effets de cet art, un procédé qui en agrandit le domaine: je parle de l'invention du mécanisme de l'optique, et des vues enluminées qui, soumises à la répétition du miroir, rivalisent avec la nature.

L'habitude nous a aujourd'hui familiarisés aux prestiges de cette invention; mais elle excita et elle dut exciter, alors qu'elle parut, la plus vive admiration. Il paraît que son auteur lui avait déjà donné une très grande perfection, et avait déjà su ajouter, à l'illusion

du procédé lui-même, les accessoires de ces spectacles mouvans qui portent le merveilleux de la réalité au plus haut degré. On a été jusqu'à rapprocher cette découverte de celle de l'imprimerie, par leur date commune qui fut l'an 1437.

Si l'on compare les deux inventions, sous le rapport moral de leurs effets et de leur importance, la comparaison pourra manquer de justesse; considérées matériellement, on y trouvera d'assez heureux rapprochemens. L'imprimerie multiplie les jouissances des ouvrages de l'esprit, l'optique celles des ouvrages de l'art et de la nature; l'imprimerie fait participer les hommes les plus éloignés entre eux aux avantages de leurs productions réciproques, l'optique transporte les pays eux-mêmes, leurs habitans, leurs costumes, leurs monumens, dans d'autres pays, à d'autres hommes, et établit dans le monde une sorte de communication qui fait, pour les choses, ce que l'imprimerie fait pour les idées.

Les loisirs de Leon-Batista Alberti auraient été de sérieuses occupations pour un autre. La curiosité de tout, le besoin de tout apprendre, étaient entrés dans ses habitudes et dans tous ses passe-temps. Tantôt il recherchait avidement la société des savans, et tantôt il se plaisait à trouver de l'instruction parmi les ignorans. Convaincu qu'il y a toujours quelque chose à apprendre d'eux, il en empruntait souvent le personnage. Sous ce déguisement, il parcourait les ateliers, les boutiques, s'enquérant à toutes sortes d'ouvriers, de leurs pratiques, dont il leur dérobait ainsi les secrets. C'était au reste pour les leur rendre, et avec usure; car bientôt, de tous ces innocens larcins qu'il faisait de côté et

d'autre, sortaient quelques découvertes, quelques nouveaux procédés mécaniques qui enrichissaient et les arts et les ouvriers.

Comment, entre tant de goûts divers, le goût de l'architecture n'aurait-il pas obtenu d'Alberti une distinction particulière? Déjà plus d'un voyage entrepris par lui, en diverses contrées de l'Italie, avaient eu pour objet la recherche des monumens de l'architecture antique. Mais ce fut à Rome qu'il acheva d'en étudier les principes et de s'en approprier le style et la manière. Il y parvint avec tant de succès, que, dans le trop petit nombre d'ouvrages qui nous restent de lui, il n'y a trace ni d'emprunt ni d'acquisition pénible : tout y semble tradition ou légitime héritage de l'antiquité.

Quelquefois les grands artistes ont manqué aux grands ouvrages, d'autres fois il est arrivé que les grandes entreprises ont manqué à de grands talens. On doit regretter que de plus vastes travaux ne se soient pas offerts au génie d'Alberti. Il se serait trouvé bien de mesure avec un Saint-Pierre de Rome, et peut-être eût-il imprimé à un tel monument plus de caractère que ne l'a fait Bramante; peut-être aussi, comme lui, aurait-il péché du côté de la science de la construction, partie dans laquelle on trouve, il est vrai, à se faire suppléer. Ainsi le faisait Alberti, qui, comme on le sait, eut l'art d'employer des mains habiles à l'exécution de ses édifices. On peut toutefois pardonner d'avoir été médiocre dans la pratique, à celui qui se montra si habile dans la théorie. Le traité de l'art de bien bâtir d'Alberti lui assure une des premières places parmi les maîtres de cet art.

Avant d'en rendre compte, il convient de passer en revue les monumens dont il fut l'auteur.

Quatre villes d'Italie, Rome, Florence, Mantoue et Rimini, employèrent son talent. Il ne reste à Rome que quelques souvenirs de ses ouvrages. Le pape Nicolas V avait su distinguer son mérite; il en fit son conseil dans toutes les entreprises d'embellissement qu'il avait projetées. Mais il lui confia encore des travaux auxquels fut associé Bernard Rosselino, sculpteur et architecte florentin. De ce nombre furent quelques améliorations au palais du pape, à l'église de Sainte-Marie-Majeure, et encore la restauration de l'aqueduc de l'*aqua vergine* ou de Trevi. Alberti avait, sur la place de ce nom, élevé la fontaine qui a disparu depuis, pour faire place à celle que la munificence de Clément XII y a substituée à grands frais, vers le milieu du dernier siècle, sur les dessins de Nicolas Salvi. Vasari possédait le dessin d'un autre projet d'Alberti : c'était une galerie ouverte dans la longueur de l'un et de l'autre côté du pont Saint-Ange, pour l'abri et la commodité des gens de pied. Cela se liait aux vastes idées qu'avait conçues, dans tout ce quartier, le pape Nicolas V; idées qui moururent avec ce pontife, le plus grand amateur des arts et de l'architecture que Rome ait possédé.

Plus heureuse que Rome, Florence montre encore aujourd'hui des ouvrages fort remarquables d'Alberti. C'est à tort, cependant, qu'on a prétendu lui attribuer la façade de Santa Maria Novella; sa réputation en souffrirait, si le goût demi-gothique de cette architecture ne suffisait pas pour repousser même tout partage dans cette composition. Il n'y a réellement de lui que la

porte, une des plus belles qu'on puisse citer, et qui démontre assez que son auteur n'a pu avoir aucune part dans tout le reste.

Mais Alberti a donné encore mieux le démenti à cette opinion vulgaire, par la belle façade du palais Rucellaï, *Strada della Vigna*, et par la *loggia* qui est en face. Le style de ces ouvrages est celui de la meilleure architecture grecque. C'est pourtant cette belle *loggia* qui donna lieu à Vasari de faire quelques réflexions fort judicieuces, sur la nécessité d'unir la pratique à la théorie de l'architecture. Alberti en fournit effectivement l'occasion, par quelques écarts dans la disposition de son plan et l'érection de ses arcades, ce qui l'obligea à quelques ressauts dont la régularité du reste de l'ouvrage dénonce l'inconvenance.

S'il paya ici un tribut à la critique, on doit dire que, dans un autre palais Rucellaï (*Strada della Scala*), il donna peut-être, sur un point important, le premier exemple du retour aux véritables principes de l'art, et aux maximes du bon goût: je veux parler de la double *loggia* qui accompagne ce palais. On le vit renoncer à l'usage des bas temps de l'architecture antique; usage renouvelé dans presque tous les bâtimens d'alors, et qui consistait à faire porter des arcades sur des colonnes. Les arcades, ou produisent par le fait, ou offrent en apparence, l'effet d'une poussée qui demande une résistance. La colonne, par sa faiblesse apparente ou réelle, ne satisfait, sur ce point, ni la raison ni le goût: l'une et l'autre disent que des arcades veulent être supportées par des pieds-droits. On ne veut pas nier que, vers la fin de l'empire et au renouvellement des arts, il n'ait été élevé,

avec solidité, des arcades en briques sur des colonnes de marbre, dans des édifices que, du reste, leur goût recommande encore; et l'on avouera aussi que quelquefois la nécessité, l'opportunité des matériaux propices et des convenances locales, ont pu faire excuser cet emploi. Il était général au temps d'Alberti; mais il eut l'honneur de ramener les ordonnances de colonnes au système des plates-bandes ou architraves; et la double *loggia* du palais Rucellaï fut le premier monument où l'on vit reparaître, dans toute sa pureté, le système classique de l'architecture grecque.

La chapelle Rucellaï, à l'église San Pancrazio, est encore un ouvrage fort estimé d'Alberti; on y retrouve employée la même méthode, qui devint bientôt celle de tous les vrais architectes, et de tous ceux qui ont appris que l'architecture ne doit ses beautés qu'à leur accord avec la raison.

On met au rang des belles choses, à Florence, et des meilleures de Leon-Batista Alberti, le chœur et la tribune de l'église de l'Annonciade, en forme de rotonde, dont la voûte, égale à celle du Panthéon de Rome, sans fenêtres ni ouverture, a été peinte à fresque par Balthazar Franceschini dit Il Volterrano. L'architecte pratiqua, dans la circonférence de cette rotonde, neuf chapelles en renfoncement, formées par neuf arcades qui sont autant de grandes niches. On sait quel est l'effet produit par les bandeaux des cintres inscrits sur une surface circulaire et concave : quand on les voit de côté, ils semblent biais et hors d'à plomb. Vasari à critiqué sur ce point Alberti, tout en accordant de grandes beautés à l'ouvrage. On a peine à croire, cependant, que ç'ait été là,

de la part d'Alberti, un manque d'expérience : c'est un de ces effets de perspective qui blessent, si l'on veut, la vue d'un certain point, mais que l'œil apprend bientôt à redresser. Il se peut au reste que, dans de semblables élévations, il vaille mieux supprimer, au-dessus des cintres, les moulures qui donnent lieu à l'inconvénient d'optique dont on a parlé.

Louis de Gonzague, marquis de Mantoue, venait de faire l'essai des talens d'Alberti, dans l'ouvrage de l'église de l'Annonciade. Il voulut s'en emparer tout-à-fait pour l'ornement de sa ville : il le conduisit à Mantoue, pour y établir une école d'architecture. Enfin, vers 1472, il le chargea de lui faire le modèle d'un temple sous l'invocation de saint André. Ce modèle fut confié par Alberti à l'exécution d'un certain Luca de Florence, homme intelligent, et dont l'architecte eut à se louer, ne pouvant présider partout, en personne, aux diverses constructions dont il était chargé. On a remarqué qu'il fut encore heureux d'avoir eu, pour la conduite de ses travaux à Florence, Salvestro Fancelli ; mais un semblable bonheur n'est-il pas l'effet d'un bon choix, effet lui-même du savoir de l'architecte en chef?

En voyant le plan de l'église de Saint-André, on reconnaît aisément qu'il a servi de modèle à beaucoup d'églises construites postérieurement, et qu'il réunit, dès cette époque, beaucoup de qualités qu'on chercherait vainement depuis dans ses imitations. Le frontispice du temple offre une élévation simple et riche tout à-la-fois. On croit y apercevoir une réminiscence de l'arc de Rimini, ou de quelques autres arcs de triomphe qu'Alberti avait vus à Rome, et sur lesquels il avait formé son style.

L'intérieur de l'église présente une ordonnance fort régulière, en pilastres corinthiens qu'on ne saurait dire accouplés, tant est large l'espace qui les sépare, sur les pieds-droits qui servent de support aux arcades. Cette ordonnance est couronnée par un bel entablement, au-dessus duquel s'élève un superbe berceau en grands caissons, dont la riche distribution rappelle les plus beaux ouvrages de l'antiquité en ce genre. Selon les intentions d'Alberti, la nef ne devait recevoir de jour que par une fenêtre au-dessus de la porte principale, et par les vitraux du fond des chapelles et du dôme, et sur ce point l'architecte avait été fidèle aux principes établis par lui-même, en traitant de la manière d'éclairer les temples. Mais la mort l'avait surpris avant qu'il eût pu présider à l'exécution de son modèle.

Cette église, un des ouvrages les plus purs en ce genre de l'architecture moderne, ne passe pas encore pour être le chef-d'œuvre d'Alberti. Les architectes s'accordent à donner le prix à l'église de Saint-François de Rimini.

Ce monument est vraiment remarquable sous deux points de vue. Si on le considère spécialement sous le rapport de l'art, il est certain qu'on y voit (nous parlons du dehors, l'intérieur tient encore du gothique) un parti alors tout-à-fait nouveau de portiques entourant l'église, à la manière des colonnades aux temples périptères des Grecs. Ces portiques, de la plus noble proportion et de la forme la plus pure, s'élèvent sur un soubassement continu, d'un beau caractère, qui règne tout à l'entour, jusque sous l'ordre de la façade d'entrée, où il n'est interrompu que par la porte. Cette fa-

çade, dont la partie supérieure n'a point été terminée, offre trois arcades dont les pieds-droits, ornés de colonnes corinthiennes, rappellent encore la disposition des arcs antiques, et surtout de celui de Rimini. Tous les détails de cette architecture peuvent être considérés comme des traditions de l'antiquité, et on dirait qu'Alberti aurait eu l'intention de fixer là, par des exemples réels et pratiques, les principes théoriques de son traité *De re ædificatoria.*

Mais il est un autre point de vue sous lequel ce monument acquiert un intérêt qui le rend tout-à-fait particulier. Quoique l'architecte n'ait fait, à cet égard, que seconder les vues de celui qui commanda l'ouvrage, on doit à la justice de reconnaître qu'une belle idée trouva fort heureusement, chez Alberti, le génie propre à lui donner toute sa valeur. Sigismond Malatesta, célèbre guerrier du quinzième siècle, s'était plu à réunir auprès de lui ce qu'il y avait, en tout genre, d'hommes de talent. Il s'en composait une sorte de cortège. Après les avoir protégés et récompensés vivans, il voulut encore qu'après leur mort, leur réunion donnât un intérêt nouveau au temple, dont il avait fait le monument de sa piété, de sa gloire et de sa puissance. Alberti fut appelé à satisfaire cette noble et touchante ambition, dans la composition qui devait donner une nouvelle forme à l'extérieur de l'ancien édifice.

Il imagina donc de l'entourer, dans chacune de ses parties latérales, d'une longue file d'arcades de 100 pieds en longueur, formant galerie, et de placer entre chacune, sur le soubassement continu dont on a parlé, des sarcophages uniformes, dans le goût antique, où

seraient déposés les corps. Chaque pied-droit offre, dans sa largeur, une table propre à recevoir les épitaphes et inscriptions. Entre les archivoltes est sculptée une grande couronne : il n'y a pas d'autre ornement. On comprend que la décoration d'un pareil monument consiste précisément dans l'absence de toute décoration.

Le monument, sans contredit le plus durable, de la science architecturale de Leon-Batista Alberti, est son Traité de l'Architecture (*De re ædificatoria*); il fut écrit par lui en latin. Cosme Bartoli, prévôt de Saint-Jean de Florence, le traduisit en italien, l'an 1546; et en 1550, Jean Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, en fit une traduction française. Le français de ce siècle est, si l'on peut dire, une autre langue que celle d'aujourd'hui. Aussi doit-on pardonner à beaucoup d'architectes d'ignorer qu'il y a d'Alberti une traduction en français. Il suffira, pour inspirer le desir de la connaître, du peu de notions que nous allons donner de l'ouvrage original.

Le premier livre traite de l'origine de l'architecture et de son utilité; de la manière de choisir le sol et l'exposition, de préparer le terrein, de le mesurer et diviser conformément à la destination que doivent avoir les édifices; des colonnes et des pilastres; des différentes natures de toits, de portes, de fenêtres, de leur nombre ainsi que de leurs proportions; des diverses espèces d'escaliers ou montées, de leurs retraites ou paliers; des issues pour les eaux, des égouts, et de la situation qui leur convient.

Dans le second livre, il est question du choix des matériaux; des précautions à prendre avant de com-

mencer un bâtiment; des modèles qu'on doit faire, soit en bois, soit en pierre tendre, en carton, en cire, en plâtre ou talc, etc.; du choix des ouvriers; des arbres propres à la construction, du temps où il faut les couper, des moyens d'empêcher la pourriture des bois, et de les rendre incombustibles; des pierres; des diverses espèces de briques; de la tuile, de la chaux, du sable et des cimens.

Le troisième livre roule sur les procédés de la contruction; sur les différens genres de fondations, selon la variété des terreins; sur l'appareil des pierres, des moellons, des blocages, etc.; sur la manière de faire les revêtemens des murs; sur les poutres, les solives et leur assemblage; sur les planchers, les arcades, les voûtes, les toitures, les pavemens; sur les saisons où il faut commencer et achever certains ouvrages.

Le quatrième livre est occupé par des considérations de théorie générale. L'auteur fait observer que les hommes ont toujours varié dans leurs constructions, à raison de la diversité des sols, des climats et des gouvernemens. Il parle ensuite de la situation favorable aux villes, de la grandeur qu'on peut leur donner, de la forme de leurs murailles, des pratiques et cérémonies des anciens relatives à cet objet; des fortifications; des tours, des portes, des remparts, des ponts de bois et de pierre, des égouts, des ports et havres; des places nécessaires à une ville.

Le cinquième livre donne les règles pour bâtir les palais des bons princes, les châteaux-forts des tyrans, les maisons d'une république, les temples grands et petits, les académies, les écoles publiques, les hôpi-

taux, les palais des sénateurs. On y trouve des notions sur l'architecture militaire et navale, sur celle des fermes, métairies et maisons de campagne.

Le sixième livre contient des notions théoriques sur l'architecture proprement dite, et un abrégé sur l'histoire de cet art. Viennent ensuite plusieurs chapitres qui enseignent la science des machines, les procédés propres à scier le marbre, à tailler et élever les colonnes, à faire les revêtemens, soit en dalles de marbre, soit en stuc.

Dans le septième livre, continuant de traiter des ornemens de l'architecture et principalement des colonnes, Alberti s'occupe des édifices à la décoration desquels on les emploie. A l'instar de Vitruve, qui avait fait un livre sur les temples, il en consacre aussi un aux églises. Il dit quelle espèce de colonnes et de pilastres convient le mieux à ces édifices; quel emploi on doit y faire des statues, et de quelle matière il convient qu'on les fasse.

Le huitième livre contient un grand nombre de notions relatives aux chemins et aux voies publiques, aux tombeaux, aux pyramides, aux autels, aux inscriptions, aux rues des villes, aux ornemens que doivent recevoir les portes, les ponts, les carrefours, les marchés. L'auteur embrasse les places publiques, les promenades, les théâtres, les cirques, les bains, les bibliothèques, les colléges, enfin la construction et la décoration des édifices publics.

Le neuvième livre est une continuation du précédent. On y trouve les préceptes relatifs à la décoration des palais des rois, à l'ornement des maisons de ville

et de campagne, aux peintures et sculptures qui doivent y trouver place.

Le dixième et dernier livre roule principalement sur les moyens de trouver de l'eau, sur la manière d'arroser les jardins, et d'entretenir la fraîcheur dans les appartemens de la ville et de la campagne. Il se termine par quelques recettes applicables aux besoins domestiques.

Cette courte analyse, ou, pour mieux dire, cette table de chapitres, n'est guère propre qu'à faire connaître l'étendue du traité de Leon-Batista Alberti; mais nous en avons assez dit sur l'auteur, pour nous croire dispensé de recommander la lecture de l'ouvrage.

Il faut terminer la vie d'Alberti : c'est plus facile que de l'épuiser, car il resterait encore bien des détails à donner de ses autres travaux littéraires. Il resterait à tracer le tableau de ses mœurs, de son caractère, et de toutes les qualités du cœur et de l'esprit, qui avaient fait de lui un de ces modèles, dont la nature n'est malheureusement que trop avare.

Aimable, généreux, ne portant ombrage à personne, parce que sa supériorité seule le mettait à l'abri de toute rivalité, Alberti mourut en sa patrie, et dans un âge fort avancé. On ignore la date précise de sa mort. Il fut enterré à *Santa Croce*, dans le tombeau de sa famille.

CRONACA.

10 20 30 40 50 60 Piedi

PALAIS STROZZI À FLORENCE.

A. Ollivier sc. T. I. p. 97

CRONACA (SIMONE),

NÉ EN 1454, MORT EN 1509.

Des deux noms sous lesquels fut connu ce grand et célèbre architecte, aucun ne fut le sien propre. L'un, comme on le voit, était son nom de baptême, et l'autre fut un sobriquet sous lequel il ne cessa point d'être connu. Vasari, dans la vie d'Andrea Contucci, *dal monte Sansovino*, l'appelle Pollaiuolo; et dans sa vie, il nous dit qu'il était parent de ce célèbre sculpteur. Quoi qu'il en soit, le surnom de *Cronaca* qui lui est resté, autrement dit en français, le *Chroniqueur*, il le dut à l'habitude qu'il avait contractée de raconter sans cesse, et de faire de perpétuels récits de son voyage et de son séjour à Rome.

On ne sait point quelle cause le fit enfuir de Florence, et se réfugier à Rome, où son goût le porta de préférence à l'étude de l'architecture antique, dont les modèles étaient alors et beaucoup plus nombreux, et bien mieux conservés qu'aujourd'hui. Sa continuelle occupation fut de les dessiner et de les mesurer avec la plus grande exactitude. Lorsqu'il eut fait une ample provision de toutes ces études, il retourna à Florence.

On ne tarda point à l'y distinguer et à reconnaître en lui un jugement sûr et exercé, une élévation de goût et de style, qui lui donnaient une supériorité marquée

sur tous ceux qui, formés dans leurs écoles particulières, ne savaient que répéter ce qu'avaient répété leurs maîtres. Pour Cronaca, il ne suivait d'autres leçons que celles de l'antique et de Vitruve, en y joignant toutefois les exemples de celui qui l'avait précédé sur les mêmes routes, et dans la mise en œuvre des mêmes doctrines de l'art à Florence, je veux parler du célèbre Brunelleschi.

Déjà ce grand architecte avait introduit, et dans ses monumens, et dans ceux de ses successeurs, avec l'imitation des lignes sévères, des masses imposantes et des formes grandioses de la construction antique, la richesse et la pureté des ordonnances de colonnes; et déjà plus d'un palais, en effaçant par sa grandeur les constructions du moyen âge, s'était distingué encore par l'emploi des proportions, des formes et des ornemens de l'architecture grecque. De ce nombre avaient été les ouvrages de Brunelleschi, de Michelozzo, de Giuliano et de Benedetto da Maiano.

Ce dernier avait été chargé par Philippe Strozzi l'ancien, de satisfaire l'ambition qu'il avait, ambition alors commune à tout grand ou riche personnage, de laisser de soi un souvenir durable dans la construction d'un magnifique palais. Jamais ce genre d'ambition ne fut mieux servi. Trois siècles et demi ont déjà passé sur ce palais, sans y effacer le nom de Strozzi; et en voyant aujourd'hui cet édifice aussi neuf que le premier jour, on peut présumer qu'à moins de causes de destruction étrangères, il remplira long-temps encore les intentions de son fondateur.

Benedetto da Maiano, qui le commença sur un plan

quadrangulaire et isolé, éprouva des difficultés pour en réaliser l'ensemble, de la part des propriétaires voisins qui se refusaient aux cessions des terreins contigus; aussi ne put-il lui donner son complément : toutefois il acheva une bonne partie de sa construction. Il s'était modelé sur le goût et le caractère grandioses de ses prédécesseurs; mais en pratiquant dans sa devanture ce genre colossal de bossages alors en usage, il en avait tempéré l'austérité, et su corriger l'uniformité, par quelques variétés dans le degré de force et de saillie qu'il leur donna. Ainsi, comme l'a observé Vasari, il eut l'art d'en graduer les effets en diminuant leur épaisseur de bas en haut. L'ouvrage de l'extérieur était encore loin d'être terminé, lorsque Benedetto da Maiano quitta, on ne sait pourquoi, Florence. Par un hasard fort heureux, Cronaca, ayant quitté Rome, venait d'y arriver.

Il fut employé sur-le-champ, par Philippe Strozzi, à lui faire un modèle complet de son palais, tant intérieur qu'extérieur. En dehors, l'étage supérieur n'était pas fini, et il manquait à cette grande façade ce qui devait en être le principal mérite, c'est-à-dire l'entablement. Rien non plus n'avait été arrêté à l'égard des appartemens, de l'escalier et de la cour.

C'est surtout par la terminaison extérieure de la devanture du palais, que Cronaca s'est acquis un honneur particulier. Hors de l'Italie, et dans les temps surtout où l'architecture travaille rarement en grand et en grandes masses de palais, on est moins porté à comprendre comment un entablement peut faire la renommée d'un architecte; car, nous ne le dissimulons pas, c'est celui

7.

du palais de Strozzi qui est le chef-d'œuvre de Cronaca. Pour en sentir toute la valeur, il faut se représenter quelle est la grandeur linéaire et morale de la masse imposante de ce palais, quelle est l'énergie de son genre colossal de construction, surtout d'après la mesure et la dureté des pierres qui composent son appareil. Il faut encore y comparer tous les bâtimens de quelque importance, qui se terminent ainsi en ligne droite par un entablement diversement profilé, et se rendre compte ensuite de la difficulté d'établir les plus justes rapports de mesure, de goût, de forme, de proportion et d'ornement, entre ce qui devient la tête, et ce qui est le corps d'un tel ouvrage.

Ces considérations sont nécessaires pour s'expliquer comment il se fait que, entre tant de couronnemens de palais, deux seuls soient cités comme modèles de ce genre en grand, savoir : celui du palais Farnèse, à Rome, par Michel-Ange; et à Florence, celui du palais Strozzi, par Cronaca. Du reste, le mérite de ces sortes d'ouvrages ne peut être rendu sensible que par le dessin; aussi ne nous flattons-nous pas que le trait placé en tête de cette notice, puisse suppléer la vue de l'original, pour ceux qui ne le connaissent pas. Une attention de Cronaca qu'on doit faire remarquer, c'est qu'ayant à établir les profils de son entablement, dans le haut d'une surface de bâtiment, taillée en bossages plus ou moins saillans, et propres à détruire l'effet des profils, il imagina de laisser entre les rangs de bossages et les moulures, un intervalle de trois assises, ou rangs de pierres lisses, sur lesquels il trouva le moyen de détacher fort heureusement son entablement.

On prétend que Cronaca emprunta la modénature de son entablement à un ouvrage antique; mais rien de plus difficile, et souvent de plus dangereux, que de semblables emprunts, tant sont divers les rapports de dimension, de forme, de caractère, de lieu, d'emplacement et d'effet, qui résultent de la nature particulière de chaque monument. Il y a donc dans ce genre une manière d'emprunter sans être débiteur, c'est-à-dire d'imiter sans être copiste; et cette manière consiste à s'approprier, non le résultat de l'œuvre d'autrui, mais ce qui en fut le principe, c'est-à-dire ce qui appartient à tout le monde.

Vasari s'est plu à vanter l'extrême perfection apportée par Cronaca, dans l'appareil et la liaison des blocs dont il forma ce vaste couronnement, ainsi que les soins avec lesquels fut conduite toute la construction du palais. Ces soins, dit-il, furent tels que ce grand ensemble paraît non un assemblage de pierres, mais comme taillé dans un seul bloc. Deux cent cinquante ans se sont écoulés depuis ce jugement de Vasari, et l'on peut affirmer qu'encore aujourd'hui l'œil ne saurait y découvrir une seule pierre dont la moindre désunion puisse démentir cet éloge.

La cour intérieure du palais, quoique ornée de deux ordres de colonnes, les unes doriques, les autres corinthiennes, de fort beaux portiques et de tous les détails d'architecture les plus soignés, ne paraît pas répondre, surtout par son étendue, à ce que semblerait devoir annoncer l'importance de l'extérieur. Mais on a déjà vu que, dès l'origine, l'architecte se trouva borné par l'exigence du terrein. Cronaca ensuite trouva dans l'ou-

vrage déjà commencé, avant lui, de la devanture du palais, des sujétions auxquelles il dut se subordonner, particulièrement pour ce qui regarde certaines dispositions intérieures, comme les distributions des appartemens et la construction de l'escalier, dont les pentes ont trop de roideur.

Nous aimerons à répéter avec Vasari que, malgré ce qu'on peut y desirer, le palais Strozzi est resté le chef-d'œuvre de cette prodigieuse et imposante architecture florentine, qui, sous le rapport de force et de grandeur, n'a été ni surpassée ni égalée; mais nous croyons pouvoir ajouter que, nonobstant tout ce qui depuis a été entrepris de grand en Europe, si l'on veut bien entendre ce mot, autrement que sous le rapport d'étendue, rien n'a pu faire descendre du premier rang qu'il occupe, l'ouvrage de Simon Cronaca.

De lui est encore à Florence la sacristie de l'église du Saint-Esprit. C'est dans le fait un petit temple octogone d'une très jolie proportion, et dont l'exécution est des plus soignées. Entre autres détails qu'on y admire, il faut remarquer certains chapiteaux corinthiens, travaillés avec cette extrême perfection qui distingua le ciseau du célèbre *Andrea Contucci da Monte Sansovino*.

C'est à Cronaca qu'est due l'architecture de la belle église appelée *San Francesco al Monte*, hors de Florence, sur la colline de *San Miniato*. Cette église, que Michel-Ange appelait *la sua bella Villanella*, étant devenue postérieurement celle d'une autre institution religieuse vouée à la pauvreté, a perdu toute la richesse de sa décoration; mais elle n'a pas cessé d'être recommandable aux yeux de l'architecte, par la pureté de son

goût et la simplicité de son ordonnance. Elle n'a qu'une seule nef ornée de six colonnes de chaque côté. Le couvent attenant l'église fut aussi l'ouvrage de Cronaca, et mérita d'être vanté; mais il n'en reste plus rien aujourd'hui, par l'effet des changemens et des augmentations qui survinrent.

Cronaca eut encore l'honneur d'une des plus grandes constructions qui ont eu lieu de son temps à Florence. Il s'agissait d'élever la vaste salle du conseil, dans le palais de la Seigneurie. Les plus habiles architectes du temps, Michel-Ange, Julien de San Gallo, Baccio d'Agnolo, furent appelés, avec Cronaca, pour donner les plans et décider des moyens de construction de ce grand local. Savonarola, alors en crédit et ami de Cronaca, favorisa ses projets, et contribua à lui en faire adjuger l'exécution. Cette salle passe pour être la plus grande qu'il y ait en Italie. Son étendue, et surtout sa largeur, exigèrent, pour sa couverture, des moyens de charpente extraordinaires, et Cronaca y fit preuve de beaucoup d'adresse et de capacité. Il ne reste de lui aujourd'hui, comme lui appartenant, que les murs et la toiture; tout l'intérieur a été changé et modifié par Vasari, qui a décrit, en plus d'un endroit et avec beaucoup de détails, les améliorations dont il fut l'auteur.

Cronaca, dans ses dernières années, s'était entièrement dévoué au parti de Savonarola, et il avait embrassé toutes les opinions de ce fanatique prédicateur. Il n'eut bientôt plus ni d'autres pensées ni d'autre entretien. Ce fut en cet état que la mort vint l'enlever, à l'âge de cinquante-cinq ans, après une assez longue maladie.

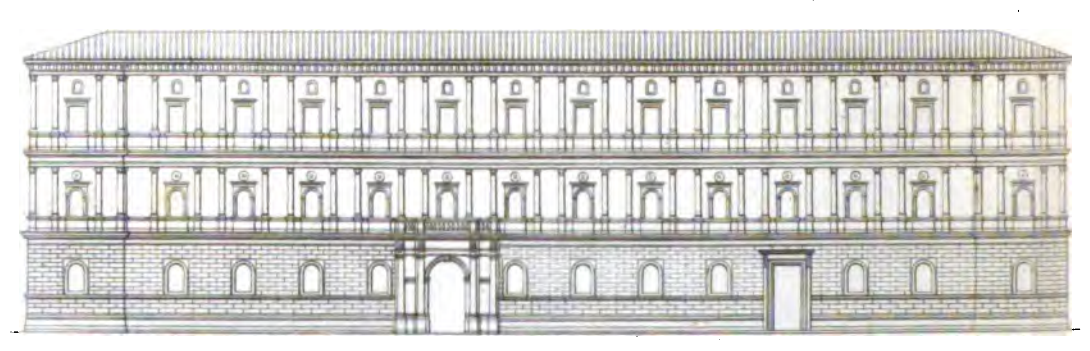
Il fut enterré dans l'église de Saint-Ambroise, à Florence, où, peu de temps après, on plaça sur sa sépulture l'épitaphe suivante, que composa Jean-Baptiste Strozzi.

CRONACA

Vivrà, e mille, e mille anni, e mille ancora
Mercè de' vivi miei palazzi, e tempi,
Bella Roma, vivrà l'alma mia Flora.



PETIT TEMPLE CIRCULAIRE DE S. PIETRO IN MONTORIO.



PALAIS DE LA CHANCELLERIE,

À ROME.

BRAMANTE,

NÉ EN 1444, MORT EN 1514.

Né à Castel Durante, suivant les uns, selon d'autres à Fermignano, c'est-à-dire dans le duché d'Urbin, d'une famille honnête mais pauvre, Bramante indiqua de bonne heure ce que la nature voulait faire de lui. Son père vit avec plaisir, dans les dispositions que l'enfant annonçait pour le dessin, la perspective d'un état utile. Il se hâta de les seconder, en l'envoyant à l'école du peintre Fra Bartolomo, d'Urbin, autrement dit *Fra Carnovale.* Bramante y devint promptement habile. Quoique éclipsée par la grande réputation que l'architecture lui acquit dans la suite, sa capacité dans l'art de peindre est prouvée par un grand nombre de tableaux qu'il fit à Milan. Mais le détail en serait aussi inutile à sa gloire, qu'il deviendrait, surtout dans cette histoire, étranger à ce qui doit en être l'objet.

Le goût de l'architecture devint bientôt le plus fort chez Bramante, et le détermina à voyager dans la Lombardie. Il y allait de ville en ville, soit pour chercher des travaux, soit pour examiner ceux des maîtres d'alors. Ces excursions ne lui procurèrent ni beaucoup de réputation ni de grands profits ; mais elles déterminèrent sa vocation.

La cathédrale de Milan, alors en construction, était le grand œuvre du siècle. L'architecte qui conduisait l'ouvrage, Bernardino de Trevi, était un constructeur habile, fort estimé de Léonard de Vinci, mais dont le goût tenait encore de la sécheresse du gothique. Bramante suivit avec attention tous ces travaux; et peut-être dut-il lui-même, à l'influence des exemples dont il reçut ces premières impressions que rien souvent n'efface, certaine tendance à un style un peu maigre et sec, qui caractérise ses premiers ouvrages. Quoi qu'il en soit, la grande entreprise de Milan acheva de fixer son goût pour l'architecture.

Il vint à Rome, et s'y fit d'abord connaître par quelques peintures à fresque, dans l'église de Saint-Jean-de-Latran. Ces ouvrages de peu d'importance ne subsistent plus. Bientôt un autre ordre de travaux et d'études produisit en lui, avec une ambition nouvelle, un changement total de vie et de conduite.

Bramante, ainsi que Condivi nous l'apprend dans sa vie de Michel-Ange, était naturellement porté au plaisir et à la dépense, et sa manière de vivre l'a suffisamment prouvé dans la suite. Mais une fois décidé à devenir architecte, il se condamna à la plus sévère parcimonie, résolu à acheter, par des privations de tout genre, l'aisance dont il avait besoin pour se livrer exclusivement aux études peu fructueuses des ouvrages de l'antiquité. Solitaire et retiré en lui-même, il n'entretint plus de commerce qu'avec les monumens. En peu de temps, on le vit dessiner et mesurer tous ceux de Rome et de ses environs. A Tivoli, il fit des recherches particulières sur la *villa Adriana*. Il visita la Cam-

panie, poussa jusqu'à Naples ses savantes excursions, s'emparant, par le dessin, de tout ce que le temps avait épargné d'édifices romains.

Le cardinal de Naples, Olivier Caraffa, avait remarqué ce grand zèle de Bramante pour l'architecture. Il lui confia bientôt, à Rome, la construction du cloître du couvent *della Pace,* qu'il voulait refaire sur un nouveau dessin. L'ouvrage fut entrepris, conduit et terminé avec autant d'intelligence que de célérité; et quoiqu'il fût le coup d'essai de l'artiste, et encore loin de la perfection de l'art, il le mit en grande considération. Rome comptait alors peu d'architectes en crédit par le savoir, le goût, et cette intelligente activité qui double les ressources de l'artiste.

La protection du pape Alexandre VI fut le prix du succès que Bramante venait d'obtenir. Il fut employé par le pontife, comme architecte en second, à la direction des travaux de la fontaine de Transtevere et de celle de Saint-Pierre. L'une et l'autre ont depuis été remplacées par de plus magnifiques. Il coopéra, mais uniquement par ses avis, à l'agrandissement de l'église de Saint-Jacques-des-Espagnols, et à la construction de celle de l'*Anima*, qui fut confiée à un Allemand; mais il eut une part plus active dans le projet de la belle chapelle de *Santa Maria del Popolo*.

Nous avons déjà donné à entendre que les premiers ouvrages de Bramante, durent retenir quelque chose du goût maigre, auquel le genre appelé gothique avait si long-temps habitué les yeux. Comme, en architecture, il y a une exécution qui dépend de mains étrangères à l'architecte, il devait arriver que la routine ouvrière

porterait l'influence d'une pratique ancienne, dans des ouvrages d'un goût nouveau. Or cela peut encore expliquer cette tradition de maigreur et de sécheresse, qui se remarque surtout au palais Sora, près la Chiesa Nuova, et qu'on est assez fondé à juger comme un des premiers ouvrages de Bramante : la date de sa construction est 1504. Ce n'est ni par l'ensemble de la disposition, en général bien conçue, ni par la proportion et l'accord des parties, que cette grande construction le cède à ses autres ouvrages. C'est par les détails mesquins des fenêtres, par la maigreur des petits pilastres de leurs chambranles, par une exécution dénuée du relief et de la valeur que demandait une aussi grande masse.

Ces observations critiques sont encore plus ou moins applicables au palais jadis du roi d'Angleterre (puis palais Giraud), commencé en 1503, rue *Borgo Nuovo*, mais qui ne fut achevé que plusieurs années après. Ce qui forme l'ensemble et les détails de son ordonnance est, si l'on peut dire, trop de bas-relief; et j'entends par là que les chambranles du premier étage, par exemple, que les deux ordres de pilastres qui décorent la façade, que l'entablement et ses profils produisent, par leur peu de saillie, un aspect froid; que l'exécution y manque de cette ampleur qui est aussi une richesse. Cependant, comme les mots dont on use pour caractériser les impressions des ouvrages de l'art, ne sauraient exprimer ni rendre, dans une mesure précise, les nuances d'effet et de valeur, dont les yeux seuls peuvent discerner et fixer les variétés, il faudrait se garder de prendre ici dans un sens trop absolu, les expressions de maigreur ou de froideur. Il faut entendre, à l'égard

du style de Bramante, un excès de pureté qui dépendit chez lui, moins de son propre goût, que d'un manque de développement total dans l'art même, à l'époque où il parut. Cette timidité de style est, en effet, du même genre que celle qu'on remarque, en peinture, dans les premiers ouvrages de Raphaël; c'est, si l'on peut dire, l'adolescence, ce n'est pas encore l'âge viril du talent. Il règne toutefois, dans tout ce palais, beaucoup d'élégance, et sa façade est du nombre de celles où les artistes se plaisent à se figurer ce qu'avaient pu être le genre, l'apparence et la masse des palais de l'ancienne Rome, surtout dans ses derniers siècles.

Un reste d'analogie semblait, en effet, régner à cette époque, entre les usages de l'art de bâtir sous le règne des derniers Césars, et les mœurs des nouveaux riches de la Rome moderne. Beaucoup de débris de l'antiquité, qui subsistaient alors, durent servir de modèle aux architectes qui en renouvelèrent les traditions. On a peine du moins à se faire l'idée des somptueuses habitations des anciens Romains, sous une image différente de celle que nous offrent les palais bâtis par Bramante.

Tel est, sans doute, le vaste palais de la Chancellerie, qu'il construisit vers le commencement du seizième siècle. Il y a peu d'édifices, dans Rome et ailleurs, plus remarquables à tous égards. La grandeur de ses dimensions le fait toujours distinguer entre les masses les plus imposantes qu'elle renferme. Sa façade, longue de 254 pieds, est en pierre travertine; sa cour, composée de deux étages de portiques ou d'arcades supportées par des colonnes de granit, est une des plus spacieuses, des plus dégagées qu'on puisse voir. Tout l'intérieur du

palais présente de vastes et commodes distributions.

L'ordonnance de la décoration extérieure a de la ressemblance avec celle du palais de *Borgo Nuovo*, dont on a parlé plus haut. Ce sont de même deux ordres de pilastres ornant les larges trumeaux des deux principaux étages; l'étage du rez-de-chaussée n'a que des fenêtres qui s'élèvent au-dessus d'un soubassement en bossages. Quoique l'œil desire aussi, tant dans l'entablement qui couronne cette grande masse, que dans les détails des chambranles, une saillie et une valeur de relief, plus en proportion avec la grandeur de l'ensemble, on ne peut s'empêcher d'y admirer la pureté de style, la sagesse de composition, et une harmonie de détails où rien ne se dément, et qui en fait un véritable tout : mérite qu'on doit y remarquer, d'autant plus que, selon Vasari, Bramante n'aurait pas présidé seul à son exécution.

Chez lui, une extrême facilité d'invention s'unissait à une égale promptitude dans la construction. Cette double capacité le fit rechercher par tout ce qu'il y avait de grands dans Rome, et les plus importans travaux venaient au-devant de lui. Les grandes entreprises dans l'art de bâtir ne peuvent naître, indépendamment des circonstances propices, que du concours toujours fort rare d'une noble ambition qui les ordonne, et d'un talent supérieur qui les réalise. Bramante et Jules II se rencontrèrent, et le Vatican sortit de terre.

Jules II avait conçu l'idée de faire enfin un grand tout, des parties détachées et incohérentes de l'ancien palais pontifical, et du Belvédère. L'espace qui les séparait était un terrein montueux et irrégulier. Il fallait un projet qui non-seulement corrigeât ces défauts, mais qui les

transformât en beautés : c'est ce que fit celui de Bramante, qui seul aurait suffi à la gloire de cet architecte. Il réunit d'abord les deux édifices par deux ailes de galeries qui conduisent de l'un à l'autre. L'entre-deux, dans le plan primitif, formait une cour de 400 pas de longueur. A une des extrémités, il éleva cette immense niche, couronnée d'une galerie circulaire, que l'on aperçoit de toutes les parties de Rome, et qui porte aujourd'hui le nom de Belvédère. A l'autre extrémité, c'est-à-dire contre les murs du palais vieux, il construisit un vaste amphithéâtre en gradins de pierre, d'ou un grand nombre de spectateurs pouvaient assister aux jeux qui se donnaient dans la cour. L'aire de cette cour présentait deux plans : l'un plus bas, du côté du théâtre, l'autre plus haut, du côté de la grande niche dont on a parlé. Un escalier à double rampe, avec deux étages de colonnes, conduisait de la cour inférieure à la supérieure.

La partie de cette composition la plus remarquable, quant à l'architecture, était la double galerie dont on a parlé. De ces deux ailes de la grande cour, Bramante n'acheva que celle qui donne du côté de la ville, et encore à l'exception du troisième étage. L'autre, dont il jeta seulement les fondations, fut continuée et terminée selon ses dessins après sa mort. Il s'était donné pour modèle dans les proportions de ses ordres, celles du théâtre de Marcellus. Les arcades de l'étage inférieur avaient leurs pieds-droits ornés de pilastres doriques. L'étage au-dessus était en portiques et en pilastres ioniques. Le troisième étage formant *loge* continue se composait de colonnes corinthiennes.

Malheureusement, on ne peut plus guère se former

qu'en imagination, l'idée complète et originale de cette grande composition. Quoique toutes les parties en existent encore, le besoin de les renforcer, et de leur donner, par de nouveaux massifs, la solidité nécessaire, leur a fait perdre précisément ce qui en constituait l'effet et l'agrément. L'impatience de Jules II fut cause de la légèreté et du peu de soin qu'on apporta dans les fondations de tout l'ouvrage. Il aurait fallu au pape, pour architecte, un enchanteur qui, à son ordre, fît sortir de terre les édifices tout formés. Bramante ne se prêta que trop à cet empressement inconsidéré. Il faisait travailler de nuit aux fondations. Ses agens le trompaient; il se fit des mal-façons de tout genre. Aussi la bâtisse à peine achevée éprouva-t-elle, de toutes parts, des tassemens et des lézardes. Quatre restaurations successives eurent lieu dans toute cette construction; et à chaque remaniement, l'architecture perdit en beauté ce que la bâtisse gagnait en solidité.

De plus notables changemens sont encore survenus dans l'intérieur de ce monument. Le théâtre a disparu, et à l'endroit de la montée qui divisait ce vaste espace, Sixte-Quint éleva, pour y placer la bibliothèque du Vatican, un corps de bâtiment qui le coupa en deux parties, dont l'une est aujourd'hui une cour assez triste, et l'autre une sorte de jardin ou de parterre, d'où la grande et belle niche du Belvédère peut paraître disproportionnée.

L'honneur de tout ce qu'il y a de grand et de beau dans le Vatican n'en appartient pas moins à Bramante, quels que soient les changemens que ses conceptions y ont subis.

On peut cependant y citer un de ses ouvrages, qui nous est parvenu intact. C'est le bel escalier en spirale, porté sur des colonnes doriques, ioniques et corinthiennes. Chacun de ces ordres s'y succède dans les révolutions de la montée, laquelle est tenue d'une pente si douce, que les chevaux la parcourent facilement. Cette production est réputée une des plus heureuses de Bramante, quoiqu'il n'y ait pas eu le mérite de l'invention. Nicolas de Pise avait construit un escalier semblable dans le campanile de Saint-Nicolas-des-Augustins à Pise, au milieu du treizième siècle. On en trouve la description faite par Vasari dans la vie de cet ancien architecte.

Jules II combla de faveurs l'artiste qui servait si bien son goût favori. Il accorda à Bramante l'office *del Piombo*, ou de directeur du sceau à la chancellerie. Il le conduisit avec lui dans la guerre qu'il avait alors à soutenir, et l'employa comme ingénieur. En tout, il le traitait moins comme son architecte, que comme un de ses favoris.

On a soupçonné Bramante d'avoir abusé de son crédit auprès du pape, pour s'approprier toutes les entreprises, et même d'avoir tenté de décréditer dans son esprit Michel-Ange, le seul rival qu'il pût avoir. Vasari et Condivi sont assez d'accord sur ce point. Il paraît constant que Bramante qui venait de produire Raphaël à la cour de Jules II, pour terminer la décoration du Vatican, cherchait à détourner le pape des grands travaux de sculpture déjà confiés à Michel-Ange. Le fait est qu'il réussit à le dégoûter de l'entreprise du vaste tombeau, dont quelques parties s'exécutaient déjà, et

cela, sous prétexte qu'un pareil projet était d'un fâcheux augure. Après l'avoir fait avorter, il insinua au pape d'employer Michel-Ange à peindre la chapelle Sixtine. Il espérait, disent les deux historiens qu'on vient de citer, ou que Michel-Ange, qui n'avait pas la pratique de la fresque, échouerait dans cette entreprise, et que cela relèverait d'autant le mérite de Raphaël, son parent et son protégé, ou que le refus que ferait Michel-Ange de se prêter aux vues du pape lui en attirerait la disgrâce.

Quoique tout cela ne manque pas de vraisemblance, on peut présumer encore, sans qu'il soit nécessaire de prêter à Bramante des intentions peu honorables, qu'il voyait avec peine le pape engagé dans des dépenses exorbitantes pour le mausolée projeté, et qu'il craignait que cette entreprise ne nuisît au succès des siennes. Dans le fait, raisonnant comme architecte du Vatican, Bramante devait mieux aimer faire employer Michel-Ange à la décoration de ce palais, qu'à la sculpture d'un tombeau qui pour le moment n'avait aucune destination.

Ce fut cependant ce fameux tombeau, objet de tant de contestations, qui occasiona l'érection de la nouvelle basilique de Saint-Pierre. Condivi nous l'apprend, et les détails qu'il nous donne à ce sujet, il les tenait de Michel-Ange lui-même, dont il fut l'élève et le confident.

Cet immense mausolée, qui devait se composer de quarante statues, avait été projeté, dessiné et commencé, sans qu'on sût encore quel emplacement le recevrait. Jules II chargea enfin Michel-Ange du soin de lui en trouver un.

La vieille église de Saint-Pierre menaçait ruine depuis long-temps. Le projet d'en construire une nouvelle avait déjà occupé le pape Nicolas V, homme à grandes entreprises, savant en architecture, et d'un génie élevé. Il avait même fait plus que projeter. Au chevet de l'ancienne basilique, on avait commencé d'élever ce que les Italiens appellent la *tribuna*, ce que nous appellerions ou l'hémicycle, ou le rond point du nouveau temple, dont Bernard Rossellino avait donné les dessins. La construction était déjà de 4 à 5 pieds hors de terre, quand Nicolas V mourut. Bientôt, et la construction et le projet tombèrent dans l'oubli. Michel-Ange, cherchant un emplacement pour son mausolée, retrouva la *tribuna* de Rossellino, proposa au pape d'en terminer la construction, et d'en faire le lieu de sa sépulture, moyennant une somme de cent mille écus romains. *Deux cent mille, s'il le faut*, répondit le pape enchanté, et sur-le-champ il manda Julien de san Gallo, et Bramante, pour examiner le local, et lui faire un projet en conséquence.

Une idée souvent conduit à une autre. Celle-ci réveilla dans l'esprit de Jules II la grande pensée de faire un nouveau Saint-Pierre. Il ne fut plus question de la *tribune* de Nicolas V que pour reprendre, dans sa totalité, le plan dont elle n'avait été qu'une très petite partie. Jules II consulta les plus habiles architectes du temps; mais dans le fait, il n'y eut de débats qu'entre Julien de san Gallo et Bramante. Ce dernier l'emporta, et d'un grand nombre de projets qu'il présenta, le pape choisit celui sur lequel Saint-Pierre fut enfin commencé.

Le véritable projet de Bramante se retrouve à peine dans le plan actuel de la Basilique du Vatican. Il ne s'y en est conservé, en définitive, que l'idée générale, et ce qu'on doit appeler la conception primitive. Les nombreuses vicissitudes qu'a éprouvées ce monument sont consignées dans l'histoire que le jésuite Bonnani en, a faite; et il faut avouer que peu de monumens ont subi, avant d'être terminés, autant de variations. Bramante mort, ses projets et ses dessins, s'il en laissa de complets sur Saint-Pierre, furent dispersés. Ce que nous en connaissons, nous le devons au soin que prit Raphaël de recueillir ses pensées, et de les reproduire dans un plan général, dont Serlio a depuis orné son traité d'architecture. C'est donc sur ce plan, dont la vie de Raphaël nous donnera occasion de parler avec plus de détails, qu'on peut apprécier ce que Bramante avait eu l'intention de faire. Aucun plan, comme nous le dirons de nouveau alors, ne présente une plus parfaite unité, une plus belle harmonie dans ses lignes, un meilleur accord entre toutes ses parties, et n'eût donné l'idée d'un plus vaste intérieur. Le Saint-Pierre d'aujourd'hui paraît moins grand qu'il ne l'est en effet. Le Saint-Pierre de Bramante aurait certainement été plus grand encore en apparence qu'en réalité.

L'extérieur aurait complètement répondu au mérite de l'intérieur. Le péristyle devait être à trois rangs de colonnes en profondeur, quoique inégalement espacées entre elles. La coupole eût été le Panthéon, extérieurement orné d'un rang de colonnes. Bramante l'imitait jusque dans les rangs de gradins, qui circulent autour de la calotte de cette voûte antique. A en croire des

médailles contemporaines, gravées par Coradosso, et frappées sous Jules II et Léon X, lesquelles représentent le frontispice de la basilique projetée par Bramante, l'extérieur du monument aurait été accompagné de deux campaniles, si toutefois on doit prendre pour une autorité décisive le témoignage d'une médaille.

La pensée d'élever le Panthéon sur les voûtes du temple de la Paix est donc la propriété de Bramante, bien que depuis on en ait fait honneur à Michel-Ange. Celui-ci eut la gloire d'exécuter ce que l'autre avait projeté.

Mais Bramante, en supposant qu'il eût assez vécu, aurait-il pu réaliser son projet, d'après les données du plan dont on vient de faire mention? Tout le monde est d'accord que non, et voilà ce qui dans l'opinion ne laisse pas de diminuer le mérite de sa composition. Il est, par exemple, assez démontré que les piliers du dôme auraient été insuffisans pour la charge qui leur aurait été imposée; car on croit encore que le poids de sa coupole eût été plus considérable que celui de la coupole de Michel-Ange, et cependant Michel-Ange crut devoir donner à ses piliers trois fois plus d'épaisseur que Bramante n'en donnait aux siens.

Toutefois le dessin de celui-ci adopté par Jules II fut mis sur-le-champ à exécution, avec une hardiesse et une promptitude dont Bramante et Jules II étaient seuls capables. On abattit la moitié de la vieille basilique le 18 avril 1506. La première pierre fut posée par le pape, au pilier du dôme qu'on appelle celui de Sainte-Véronique. Bientôt on vit élever les quatre piliers, les quatre grands arcs furent cintrés, et l'hémicycle fut

terminé. Mais bientôt aussi le poids des voûtes fit fléchir leurs supports, il s'y manifesta de toutes parts des lézardes. Ainsi l'édifice, dans les parties destinées à soutenir la coupole, n'avait encore reçu ni l'élévation ni la charge qui devaient lui être imposées, et déjà il menaçait ruine. Le trop de précipitation dans la bâtisse avait encore contribué à ces effets; car les matériaux ont aussi besoin de l'action du temps, pour éprouver successivement le tassement auquel ils sont sujets.

Bramante étant mort sur ces entrefaites, Raphaël, Joconde et Julien de san Gallo, ensuite Balthazar Peruzzi et Antoine san Gallo avisèrent aux moyens de réparer les effets menaçans de cette construction. Tous, soit ensemble, soit les uns après les autres, furent d'avis de renforcer prodigieusement les piliers du dôme. Enfin Michel-Ange s'empara de l'entreprise et la conduisit à sa fin, comme on le verra dans sa vie. Mais le seul changement opéré dans l'épaisseur des piliers du dôme, devait occasioner les modifications qui ont altéré tout le plan, tel que l'avait conçu Bramante.

Il résulte de ceci, qu'excepté l'idée générale du monument, et les quatre grands arcs du dôme, il ne reste guère d'autre gloire pour cet architecte, dans Saint-Pierre, que d'en avoir été le premier auteur et le vrai fondateur; car on ne saurait au fond attribuer ce mérite à Bernard Rossellini, quoiqu'il ait planté, si l'on peut dire, le germe de cette grande basilique.

Bramante eut toutefois plus d'une occasion, dans ce qu'il y exécuta, de faire preuve d'invention et d'une rare intelligence. Par exemple, on lui doit d'avoir renouvelé, en construisant ses voûtes, un procédé des

anciens, en vertu duquel les voûtes, lorsqu'on les décintre, se trouvent entièrement sculptées et ornées de tous leurs compartimens. Ce procédé consiste en ce que l'on commence la voûte, par l'opération qui semblerait devoir être la dernière dans l'ordre des travaux. On établit sur le cintre des moules de bois, où sont sculptés en creux les fleurons, les moulures et les autres ornemens des caissons, dont la voûte doit être décorée. On y coule le stuc fait avec de la chaux et de la poussière de marbre; par-dessus on établit les briques ou autres matériaux dont le corps de la voûte doit être formé. Quand la construction est terminée, les ornemens ainsi moulés n'ont besoin après le décintrement que d'un léger réparage.

Bramante employa encore, pour construire les voûtes de Saint-Pierre, l'ingénieuse charpente mobile et suspendue qui passa depuis pour avoir été inventée par San-Gallo: d'autres en attribuent l'invention à Michel-Ange, lorqu'il peignit la chapelle Sixtine. On sait que Bramante y avait établi un échafaud suspendu par des cordes, qui passaient au travers de trous pratiquées dans la voûte. Michel-Ange lui demanda ironiquement de quelle manière il boucherait tous ces trous après que l'échafaud serait enlevé, et il en imagina un mobile et suspendu, sans aucun secours de cordes. Il y a bien de l'apparence que Bramante comprit la question de Michel-Ange, et sut profiter de la leçon.

La rivalité qu'on sait avoir existé, sur plus d'un point, entre ces deux grands artistes, n'altéra point le sentiment de l'estime qu'ils avaient l'un pour l'autre. Michel-Ange, quoique changeant beaucoup de choses du pro-

jet de Bramante, ne se donnait toutefois que pour son continuateur. Il avait été des premiers à reconnaître les fautes de construction, cependant, tout en y portant remède, il ne parut jamais s'en prévaloir. Nous voyons au contraire, par une de ses lettres, qu'il avait conservé une haute opinion de son prédécesseur. « On ne saurait « nier, écrit-il, que Bramante n'ait été aussi habile en « architecture qu'aucun autre, depuis les anciens jus- « qu'à nous. Il posa les fondemens de Saint-Pierre, sur « un plan simple, net, dégagé, clair et isolé de toutes « parts, de manière à ne porter aucun inconvénient au « palais. Son invention fut admirée, et il est reconnu « que quiconque s'écartera des dispositions de Bramante, « comme l'a fait san Gallo dans son modèle, s'éloignera « de la vérité. »

La cour qu'on appelle au Vatican la Cour-des-Loges, avait été commencée par Bramante, et il paraît que la première idée de son élévation fut de lui. On pourrait croire la même chose de l'exécution, si Vasari ne nous apprenait que Raphaël, héritier de ses projets, fit en bois un nouveau modèle de cette cour, et que, par suite de ce modèle, les loges furent construites avec plus de richesse que ne leur en avait donné leur premier auteur.

On aperçoit encore dans la strada Giulia que Jules II fit ouvrir et aligner par Bramante, quelques vestiges d'un grand palais, dont cet architecte avait donné les projets, et qui devait être le chef-lieu de l'administration. L'édifice en resta aux fondations; mais ce qu'on voit de quelques parties de son soubassement, annonce que le monument aurait été un des plus grands de Rome, car Jules II ne projetait pas en petit.

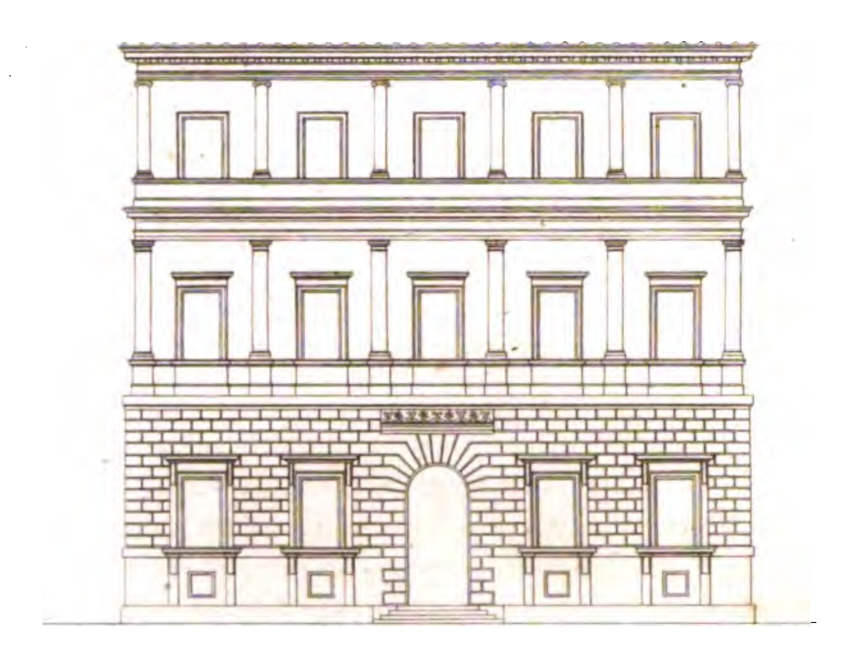
Bramante a prouvé qu'il n'avait pas toujours besoin de grands projets pour faire du grand. Son petit temple circulaire de *San Pietro in Montorio* est, pour la dimension un des moindres morceaux d'architecture qu'il y ait: c'est à coup sûr un des plus parfaits. On le prendrait pour un modèle, ou une copie, en diminutif, d'un plan antique. Il occupe le milieu du cloître de *San Pietro in Montorio*. Mais ce cloître, selon les projets de Bramante, aurait dû être toute autre chose que ce qu'il est. Il devait former une enceinte circulaire en portiques soutenus sur des colonnes isolées. Cette enceinte aurait eu quatre portes d'entrée, quatre chapelles, et une niche entre chaque chapelle et chaque porte d'entrée. L'ensemble en eût été simple à-la-fois et varié. La critique s'est exercée sur quelques détails du petit temple ciculaire. On a reproché au chambranle de la porte d'empiéter sur les deux pilastres qui l'accompagnent, à l'attique d'être un peu trop élevé, à l'amortissement de la coupole d'avoir de la lourdeur. Mais on ne fait de ces sortes de critiques qu'aux bons ouvrages; et il n'est donné à aucune architecture d'en être exempte, parce que la perfection absolue n'est au pouvoir d'aucun artiste.

Nous devons mettre au nombre des plus agréables productions de Bramante le palais qui fut celui de Raphaël, et dont le dessin s'est conservé dans les recueils des palais de Rome. Quelques-uns, il est vrai, en attribuent l'architecture à Raphaël lui-même, et il n'est pas étonnant qu'il y ait du doute à cet égard, tant était grande la conformité de leur goût. Ce charmant édifice fut détruit lorsqu'on éleva les colonnades de Saint-Pierre.

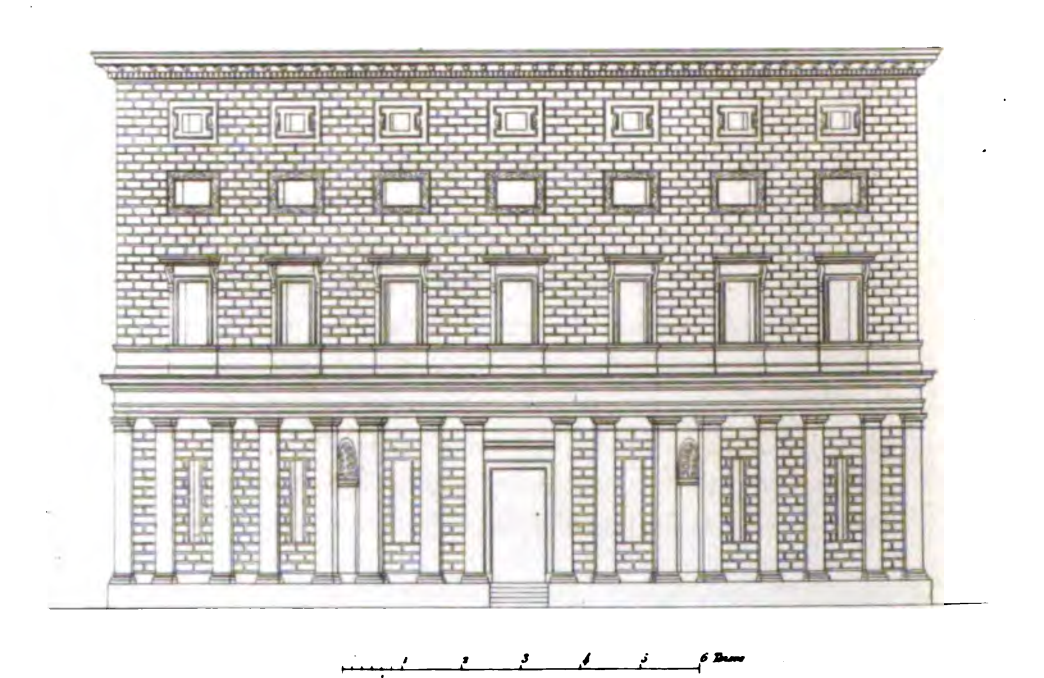
Il serait inutile et trop long de citer le grand nombre de projets d'églises ou de palais donnés par Bramante, tant à Rome que dans les États de l'Église. Nous nous sommes borné ici à la mention de ceux de ses ouvrages, ou qui existent encore, ou dont on ne lui conteste pas d'avoir été l'auteur.

Bramante mourut à l'âge de soixante-et-dix ans. La cour du pape, et tous ceux qui cultivaient les beaux arts, assistèrent aux funérailles pompeuses qui lui furent faites dans l'ancienne église de Saint-Pierre, où il fut inhumé.





VUE D'UN PETIT PALAIS PRÈS LE PALAIS SPADA.



E. Ollivier sc.

PALAIS MASSIMI, À ROME.

BALTHAZAR PERUZZI,

NÉ EN 1481, MORT EN 1536.

Trois villes d'Italie se sont disputé l'honneur d'avoir produit ce célèbre architecte. Chacune des trois, en effet, a quelque droit de le revendiquer; Florence pour avoir été la patrie de sa famille, Volterre pour l'avoir vu naître, et Sienne pour l'avoir fait artiste.

Antoine Peruzzi, pour fuir les troubles des guerres civiles dont Florence était alors le foyer, se réfugia à Volterre. Il s'y maria, et y donna le jour à une fille nommée Virginie, et à un fils nommé Balthazar; il était venu dans cette ville pour chercher la paix, mais la guerre l'y poursuivit encore. Volterre fut prise et saccagée. Il y perdit toute sa fortune, heureux d'avoir pu sauver sa famille qu'il transporta à Sienne. Il mourut peu de temps après, laissant son fils encore en bas âge, et sans aucune ressource pour son éducation; mais la nature et la nécessité sont deux grands maîtres: Balthazar Peruzzi sut profiter de leurs leçons.

La connaissance de quelques artistes avait fait naître de bonne heure en lui le goût du dessin. L'état de dénûment où l'avait réduit la mort de son père, ne lui permettait plus de cultiver les arts uniquement par goût, il en fit une étude sérieuse. Il rechercha les pein-

tures des meilleurs maîtres, les copia, fut bientôt maître lui-même, et assez habile, non-seulement pour vivre du produit de ses tableaux, mais pour soutenir sa mère et sa sœur, et se livrer encore à des occupations infructueuses.

Ses premiers ouvrages se trouvent à Sienne et à Volterre. Là il se lia d'amitié avec un peintre de cette ville nommé Pierre, que le pape Alexandre VI employait à peindre dans le Vatican. Ce peintre le conduisit à Rome, dans l'intention de lui faire partager ses travaux. La mort du pape rompit ce projet de société, et Balthazar se livra à divers ouvrages de fresque, tels que ceux qu'on voit à Saint-Roch, et qui commencèrent à lui faire une réputation dans Rome. Cet heureux début lui procura des travaux plus considérables à Ostia, où il peignit en clair-obscur une bataille dans le style antique. Le costume y fut observé avec soin; les armures, les boucliers, les cuirasses, les instrumens de guerre, tout y est une répétition fidèle des bas-reliefs et des monumens de l'antiquité. Cesare da Sesto l'aida dans cette entreprise qui acheva de le faire connaître pour ce qu'il valait.

De retour à Rome, Balthazar Peruzzi se lia d'une étroite amitié avec le célèbre amateur Augustin Chigi, de Sienne, qui, voyant en lui un compatriote à produire, y trouva un grand talent à encourager: cette liaison fut aussi utile aux arts. On lui dut les beaux ouvrages que le goût de l'amateur avait besoin de commander à l'artiste; mais Peruzzi lui dut le loisir et les ressources qui lui permirent de se livrer à l'étude de l'architecture. Il en embrassa toutes les parties; et en

devenant grand architecte, il parvint encore à faire tourner au profit de l'art de bâtir les rares connaissances qu'il avait acquises dans l'art de peindre. L'architecture feinte, dont le succès exige la réunion de deux talens, et par conséquent une double capacité, lui fut redevable, sinon de sa naissance (à proprement parler), du moins de cette supériorité et de ce point de perfection d'où, par la suite a daté, sous le rapport du goût, l'origine de ce genre d'art.

Jusqu'alors la science de la perspective n'était guère sortie des livres assez obscurs de quelques savans. Les peintres du quinzième siècle la mettaient en pratique dans les fonds de leurs tableaux; mais les compositions de ce temps étaient, pour la plupart, si simples, que le dessin de leurs édifices pouvait être exécuté par les procédés les plus élémentaires. A l'époque de Peruzzi, les grands ouvrages de Raphaël, en étendant la sphère de la peinture, avaient à la vérité rendu indispensable l'union de la théorie et de la pratique en ce genre.

Cependant, pour que cette science pût, comme on le vit depuis, produire une sorte d'imitation particulière (celle qu'on connaît sous le nom d'*architecture feinte*), il fallait que son application à une branche nouvelle de la peinture lui donnât un plus grand développement; et cette branche devait être celle des décorations scéniques. Mais l'art dramatique était dans l'enfance, et le décorateur ne s'était encore livré qu'à l'exécution des spectacles mécaniques dont on a parlé dans la vie de Brunelleschi. En se livrant, comme il fit, aux profondes études de la théorie et des pratiques de la perspective, Peruzzi semblait pressentir qu'il était destiné à renouve-

ler, dans tout son éclat, l'art de la décoration de théâtre.

La perfection où il paraît avoir porté, du premier coup, les ouvrages de cet art semble difficile à croire, quand on sait par combien de degrés toute imitation doit avoir passé, avant d'atteindre ce qui est son dernier but. Mais il se donne aussi tel genre d'imitation qui n'est qu'une combinaison nouvelle de plusieurs, et il suffit d'un homme qui ait étudié chacun de leurs procédés, et qui en ait les talens divers. On voit alors paraître, comme par enchantement, un art tout formé, dont on ne soupçonnait pas l'existence.

Ces observations étaient nécessaires pour expliquer comment Balthazar Peruzzi, le premier des modernes qui, selon l'histoire, ait peint des décorations de théâtre, a peut-être été le plus habile en ce genre. Il était peintre, architecte, grand perspectiviste, dessinateur et peintre d'architecture. Que fallait-il de plus pour faire de lui un grand décorateur scénique? Une occasion. Elle se présenta dans les fêtes qui furent données à Julien de Médicis.

Vasari parle en deux endroits des décorations de Peruzzi, d'abord à l'occasion des fêtes en question, et ensuite au sujet de la comédie de Bibiena, intitulée *la Calandra*, que Léon X fit représenter devant lui, ce qui fait croire que cet artiste eut plus d'une occasion de s'exercer dans cet art; mais partout il en parle avec cet enthousiasme, que le genre porté à sa perfection pouvait seul exciter chez un aussi bon juge.

« Balthazar, dit Vasari, s'acquit d'autant plus d'hon« neur par ses décorations de théâtre, que cet art « n'était pas encore connu, vu la désuétude dans la-

« quelle étaient tombés le talent et le goût de la poésie « et de la représentation dramatique. Mais les décora- « tions dont il s'agit, pour avoir été les premières, n'en « furent pas moins le modèle et le régulateur de celles « qu'on fit depuis. On a peine à concevoir avec quelle « habileté notre décorateur, dans un espace si resserré, « sut représenter un si grand nombre d'édifices, de palais, « de portiques, d'entablemens, de profils; tout cela « d'une telle vérité, qu'on croyait voir des objets réels, et « que le spectateur, devant une toile peinte, se croyait « transporté au milieu d'une place véritable et maté- « rielle, tant l'illusion était portée loin. Balthazar sut « aussi disposer, pour produire ces effets, et avec une « admirable intelligence, l'éclairage des châssis, ainsi « que toutes les machines qui ont rapport au jeu de la « scène. »

Que l'on fasse si l'on veut, dans cet éloge, la part de l'excès d'admiration que produit naturellement un spectacle nouveau; on y trouvera toujours renfermée l'idée de tous les genres de mérite que réunit l'art de la décoration scénique. Il en est un cependant dont Vasari n'a point fait mention, sans doute parce que ce fut celui qui, dans le temps, dut étonner le moins : je veux parler du beau style de l'architecture, de la noblesse et de la pureté des formes, que, depuis, certains préjugés avaient fait croire inconciliables avec les charmes de la composition, et de l'effet pittoresque sur la scène. Il est vrai qu'en peignant dans ses décorations de l'architecture antique, Peruzzi ne fit que ce qu'il n'aurait pu s'empêcher de faire. Au reste, il est malheureux qu'il ne reste de tout cela que d'assez inutiles mentions. Tel est

le sort de ce genre d'ouvrages, sort commun à beaucoup de choses, qui durent d'autant moins qu'elles brillent plus.

Si cependant il est encore permis aujourd'hui de se figurer ce que put être l'exécution de ces peintures, et ce que fut le talent du peintre, c'est à la Farnesine qu'on pourra s'en faire l'idée. Plus d'un rapport, en effet, existe entre le talent de la décoration de théâtre, et l'art de peindre, dans les édifices, ce qu'on appelle l'architecture feinte. Or il nous est resté de Peruzzi des témoignages qui nous prouvent, qu'en ce genre, il avait atteint le plus haut degré de perfection. Il ne paraît pas qu'on ait porté plus loin le genre d'illusion, objet et principale condition de cette sorte d'imitation, que dans la galerie de la Farnesine, qui donne sur le jardin, et où est peinte l'histoire de Méduse. On a raconté de tout temps plusieurs méprises d'animaux, d'oiseaux surtout, trompés par les prestiges de la perspective linéaire, réunis à ceux de la couleur, dans des vues d'architecture. L'ouvrage de Peruzzi fit plus : il trompa non-seulement des hommes, mais les plus habiles peintres. Titien, conduit un jour par Vasari dans cette salle, fut tellement induit en erreur par le relief apparent des ornemens et des profils peints, que déjà détrompé par son guide, il voulut qu'une échelle lui donnât le moyen de désenchanter encore sa vue par le tact. Telle est effectivement la perfection de cette architecture feinte, qu'encore aujourd'hui, tout averti qu'il est d'éviter la méprise, l'œil ne laisse pas encore de s'y complaire.

Ce qu'on appelle maintenant la *Farnesina,* ou le petit palais Farnèse, fut jadis celui d'Augustin Chigi. Son

architecture est de Balthazar Peruzzi. Quoique l'extérieur ait perdu la plupart des agrémens de détail qui l'embellissaient, ce ne laisse pas d'être encore un des plus charmans édifices de Rome. Sa façade principale, c'est-à-dire celle de l'entrée, du côté de la cour, offre au rez-de-chaussée une belle galerie (*loggia*) ou un portique, qui se compose de cinq arcades. C'est là que Raphaël a peint la fable de Psyché. Ce portique, ainsi que le corps principal du bâtiment, est en retraite des deux ailes qui, par conséquent, en sont les avant-corps. Une ordonnance de pilastres doriques règne dans toute la circonférence de l'étage inférieur, sans aucune inégalité d'entre-colonnement. L'ouverture des cinq arcades dont on a parlé, étant de la même largeur que les entre-pilastres, ce premier portique met de la variété dans la masse, sans rompre l'unité de sa composition. L'étage qui s'élève au-dessus du rez-de-chaussée présente, avec une semblable distribution, la même ordonnance de pilastres doriques, appliquée aux trumeaux des fenêtres, dans tout le pourtour de l'édifice. Il y aurait bien à reprocher là un peu de monotonie, résultat de la répétition du même ordre en deux étages. On se demande aussi pourquoi l'ordre inférieur est tenu plus élégant et plus allongé que le supérieur. Quelque importance que la critique puisse mettre à ces observations, voulut-on même y voir un véritable défaut, nous devons dire qu'il n'ôte rien à l'accord, à la grâce, à l'eurythmie de l'ensemble. La frise qui surmonte l'étage principal est ornée de festons soutenus par des génies et des candélabres, qui font une heureuse diversion aux petites ouvertures des fenêtres pratiquées entre eux, dans cette

espèce de *mezzanino*. Tous les détails des profils y sont purs, de cette sorte de pureté qu'on ne saurait bien définir qu'en l'appelant de l'élégance attique.

Ce petit palais, encore aujourd'hui, une des plus élégantes créations de l'architecture dut être à son premier âge une sorte de merveille pour l'artiste, par la réunion que Peruzzi y avait faite, des charmes de la peinture décorative, et des agrémens de l'ordonnance architecturale. Tous les dehors en étaient ornés de sujets en grisaille, aujourd'hui effacés. On ne peut plus appeler que l'imagination, à se former une idée de cet édifice. Quand on pense au double talent de l'artiste qui l'exécuta, et comme architecte, et comme peintre, difficilement peut-on se flatter de bien comprendre, ce que dut offrir d'harmonie, un ensemble né d'une telle conjonction de circonstances. Dès-lors s'explique clairement l'éloge que Vasari en a fait, par ce peu de mots, *si vede non murato, ma veramente nato*. C'est ce qu'on peut dire de mieux, sur tous les ouvrages, qui paraissent être la production facile du sentiment qui crée, plutôt que l'effort du savoir qui copie.

Balthazar Peruzzi excellait dans ce genre de peinture d'ornement, que les Italiens appellent *a teretta*. On en usait volontiers alors, pour l'embellissement extérieur des bâtimens. C'était une combinaison de terre-argilleuse, de charbon pilé, et de poussière de travertin, ou de pierre calcaire. Le dessin se traçait en creux sur l'enduit, et les lignes ainsi tracées étaient remplies de blanc ou de noir, pour produire les grands clairs ou les ombres. Rien ne jouait mieux l'apparence de la sculpture, et c'était une manière à-la-fois expéditive et éco-

nomique de faire ou des ornemens, ou des bas-reliefs simulés. Malheureusement pour les productions de quelques habiles maîtres en ce genre, leur durée n'a pas égalé leur mérite, et le temps ne les a pas épargnées plus que d'autres. On chercherait en vain aujourd'hui celles de Peruzzi à Rome; il n'en existe plus que des souvenirs.

Etant allé à Bologne, il y fit deux projets en grand, avec leurs coupes, pour la façade de San-Petronio; l'un était dans le goût nouveau, l'autre selon le style gothique. Il les accompagna de détails fort ingénieux, pour approprier la construction nouvelle à l'ancienne, sans endommager celle-ci. Ces projets furent admirés, mais ils restèrent sans exécution. On cite comme son ouvrage la porte de l'église de San-Michel in Bosco, beau couvent situé hors de Bologne; la Cathédrale de Carpi exécutée sur ses dessins, et l'église de Saint-Nicolas dans la même ville, dont il commença les travaux, qu'il fut forcé d'abandonner, pour se livrer à ceux des fortifications de la ville de Sienne.

De retour à Rome, il fut employé par Léon X, à la construction de la nouvelle église de Saint-Pierre. Bramante en avait jeté les fondemens, avec cette précipitation qu'il mettait, ou, si l'on veut, que Jules II lui faisait mettre dans la plupart de ses constructions. Après la mort de l'un et de l'autre, on fut effrayé de la grandeur des masses, et de la faiblesse des points d'appui. On n'avisa plus qu'aux moyens de diminuer les unes et d'augmenter les autres.

Balthazar Peruzzi fut, après divers prédécesseurs, chargé aussi de présenter son modèle, que Serlio nous

a conservé en dessin. C'est une croix grecque, dont les quatre branches se terminent en hémicycle. Entre chacun de ces hémicycles, s'élève en dehors, et sur un plan quadrangulaire, une sacristie. Les masses des quatre sacristies devaient servir de soubassement à autant de campaniles. Chaque hémicycle a une porte, qui s'ouvre sur un portique demi-circulaire, d'où l'on entre dans l'église. Le grand autel est entre les quatre piliers, qui portent une coupole de 188 palmes de diamètre. Elle est accompagnée de quatre petites coupoles de 65 palmes de diamètre, qui s'élèvent au point central du croisement des petites nefs. Tout ce plan est conçu avec une symétrie parfaite, et la plus grande intelligence. Quoiqu'il n'ait pas eu d'exécution, il n'en est pas moins une des plus belles conceptions des architectes de cette époque.

Peruzzi y donna la preuve que son génie était de niveau avec les plus hautes idées de l'architecture, et que celui qui savait ainsi modifier le plan de Bramante, était bien en état de lui succéder. Cependant, soit que la fortune des grands talens en architecture dépende d'un certain concours de circonstances, soit que les grands talens aient besoin d'un certain art de faire fortune, art que le caractère timide et réservé de Peruzzi ne lui permit pas d'apprendre, la construction de Saint-Pierre ne fit que languir sous sa direction indécise. Malgré la protection de plusieurs grands personnages, qui savaient apprécier son mérite, il fut de préférence employé à de plus petits ouvrages, c'est-à-dire, à la construction de palais, qui n'ont toutefois de petit, que l'étendue de leur masse ou de leur superficie.

On sait en effet qu'il y a en architecture une sorte de grandeur, qui n'est ni tributaire du compas ni appréciable par les mesures. Produite par le génie, elle n'a de juge que le goût. Le vrai connaisseur passera, sans en recevoir aucune impression, devant plusieurs de ces vastes palais, qui renferment dans leur enceinte des arpens de superficie; mais il se sentira involontairement arrêté, à l'aspect des charmantes façades, dont Balthazar Peruzzi a orné diverses demeures plus modestes. Ces masses élégantes, vrais modèles du genre qui convient au plus grand nombre des propriétaires, seront toujours l'objet des études de celui qui desirera mettre le goût de la bonne architecture, à la portée des classes moins opulentes de la société. C'est de semblables édifices que Poussin semble avoir fait un recueil, pour en orner les fonds de ses tableaux, et composer ces belles perspectives de villes antiques, qui dans plus d'un de ses ouvrages, partagent, avec leurs figures, l'admiration du spectateur.

Du nombre de ces maisons, qu'on prendrait pour des restes de l'antique Rome, sont celles, par exemple, que l'on voit rue Borgo Nuovo, et à l'entrée de la rue qui conduit en face du palais Farnèse. Elles sont gravées dans le recueil des palais de Rome par Falda. Toute description, du reste, serait insuffisante à l'égard de semblables ouvrages, dont le principal mérite tient à une certaine grâce de diction, si l'on peut dire, qui ne saurait être comprise, et définie que par un sentiment qu'on ne définit pas. Que dire en effet de ces élévations, si ce n'est qu'on y trouve un choix exquis des plus belles formes de fenêtres, et de chambranles, qu'on y voit les



profils les plus purs, que les rapports entre les pleins et les vides y sont dans un accord parfait, qu'il y règne un ensemble de solidité sans lourdeur, de richesse sans luxe, de caractère sans affectation?

Les ouvrages de ce genre ne sauraient donc être trop étudiés par les jeunes architectes qui, frappés des grandeurs de l'antique Rome, oublient trop souvent que les villes se composent de maisons, et que leur beauté dépend plus du bon goût répandu par l'art, dans les simples ordonnances des habitations particulières, que de l'érection de grands monumens, dont plusieurs siècles parviennent à peine à voir la fin. Les moindres constructions de Peruzzi, comme de Palladio, sont une sorte d'école pratique, du genre d'architecture qui peut convenir aux besoins même des villes de commerce. On peut citer de ces architectes, telle maison avec boutiques et entresols, qui n'en est pas moins un chef-d'œuvre de bon goût.

Il est fort à regretter que ce beau style qui commençait à devenir dans Rome le style dominant, et, comme cela arrive toujours, une sorte de mode, n'ait pas régné plus long-temps. Le projet de Léon X se serait réalisé, et une véritable image de Rome antique aurait reparu dans Rome moderne. Mais lorsque tous les arts, d'un pas égal et rapide, semblaient devoir remonter à leur ancienne hauteur, trois évènemens successifs en arrêtèrent la marche.

Le premier fut la mort si prématurée de Raphaël. La grande école dont il était l'âme, perdit tout son ressort, et commença à se dissoudre. Les hommes habiles qui la composaient répandirent, si l'on veut, par leur disper-

sion, sur plusieurs points, les lumières de l'antiquité. Mais ces rayons épars et divergens ne produisirent plus que de faibles clartés.

Le second coup porté au progrès de l'art fut la mort de Léon X, qui arriva peu de temps après, et produisit pour les artistes, une sorte d'interrègne pendant le pontificat d'Adrien VI, jusqu'à ce qu'un nouveau Médicis, Clément VII, élu pape en 1524, eut fait rentrer avec lui, dans Rome, les espérances qui s'attachaient à son seul nom.

Mais le dernier et le plus fatal des évènemens fut la prise et le sac de Rome, par le connétable de Bourbon, en 1527. Alors disparut tout espoir de rassembler de nouveau les élémens de cette célèbre génération de talens qu'avait réunis Léon X. Beaucoup périrent dans cette catastrophe; le reste fut réduit à chercher son salut dans la fuite.

Balthazar Peruzzi courut, pendant cette crise, les plus grands dangers. Sa physionomie, tout à-la-fois noble, aimable et sérieuse, le fit prendre pour quelque prélat déguisé, ou pour un homme bon à mettre à contribution. On le fit prisonnier, et il eut à essuyer toutes sortes d'outrages et de mauvais traitemens. Parvenu enfin à faire croire aux soldats, qu'il n'était qu'un pauvre peintre, il fut encore obligé pour les en convaincre, de leur faire le portrait du connétable de Bourbon, qui avait été tué à son entrée dans Rome. A ce prix sa liberté lui fut rendue. Echappé de leurs mains, il s'embarqua pour Porto-Ercole, d'où il gagnait Sienne, lorsque, sur la route, il fut pris de nouveau, et dépouillé de tout. Ce fut en ce triste état, qu'il arriva dans la ville de Sienne, qui était sa patrie de prédilection.

Peruzzi y trouva des amis qui s'empressèrent de le secourir, et lui procurèrent des travaux; ce furent pour la plupart des constructions de maisons particulières, ce fut aussi la décoration de l'orgue dans l'église *del Carmine*. On l'employa encore à rachever les fortifications de Sienne précédemment commencées d'après ses projets.

A-peu-près, vers le même temps, Clément VII, qui connaissait sa capacité en ce genre, voulut l'occuper, comme ingénieur, aux travaux du siège de Florence, qu'il faisait avec l'armée impériale. Mais Peruzzi sacrifiant la faveur du pape à l'amour de sa ville chérie, refusa la commission. Le pape conserva quelque ressentiment de ce refus, et l'artiste après la paix générale eut besoin aussi de faire la sienne avec le pontife. Les cardinaux Salviati, Trivulzi et Cesarino intervinrent dans cette petite négociation.

Balthazar Peruzzi reprit à Rome ses travaux ordinaires. Il donna aux princes Orsini différens dessins de palais qui furent bâtis, les uns près de Viterbe, les autres dans la Pouille. La cour du palais Altemps, à Rome, passe aussi pour avoir été son ouvrage. On le croirait assez, au goût sage qui y règne : en tout cas, ce ne fut qu'une espèce de restauration.

Mais un édifice tout entier de lui, vraiment original sous tous les rapports, qu'on regarde comme son chef-d'œuvre, et qui se distingue parmi tous ceux de l'architecture moderne à Rome, est le palais Massimi. L'art sans doute en a produit de plus grands et de plus magnifiques. Aucun n'offre dans une dimension moyenne, et sur un terrein borné, un parti plus neuf, et plus in-

génieux, un aspect qui donne mieux l'idée de ce que furent les habitations de l'antique Rome.

Le premier mérite de l'architecte dans cet ouvrage, fut d'avoir su tirer un parti aussi heureux d'un site ingrat, étroit et irrégulier. Cette disposition est telle, qu'on la croirait une invention libre, et non pas conçue sous la dictée du besoin. La façade du palais, pour obéir au contour de la rue, consiste en une élévation circulaire, ornée de refends dans toute son étendue. Une ordonnance dorique embrasse le contour du rez-de-chaussée, dont le milieu est un vestibule, formé de colonnes isolées, disposées deux par deux (ce qui ne signifie pas accouplées). L'entre-colonnement de l'entrée est plus large que les autres. Il conduit à un petit portique ou vestibule, que l'on croirait volontiers un *atrium* antique. Son plafond est décoré de compartimens en stuc très élégans. A chacune des extrémités est une grande niche. La porte fait face à l'entre-colonnement de l'entrée, et l'ordonnance de l'extérieur règne dans tout l'intérieur.

Rien de plus pur, de plus classique, tant au-dedans qu'au-dehors, dans le portique d'entrée, comme dans ceux de la cour, que toute cette architecture. Ce qu'admire l'œil intelligent, qui se rend compte du charme qu'il y éprouve, est précisément ce qui, pour tout autre architecte, eût pu être l'écueil de son talent. En effet, tout dans cet ensemble, a rencontré les sujétions les plus gênantes. Cependant on dirait qu'au lieu d'obéir à l'emplacement, l'architecte l'aurait commandé lui-même. L'espace est étroit et petit. Tout ce qui le remplit est grand, et y paraît à l'aise. Malheureusement il n'y a

pas eu moyen d'élargir la rue sur laquelle donne la façade du palais. Aussi n'y jouit-on pas comme on le voudrait, des beaux chambranles de fenêtres du premier étage, et du riche entablement qui couronne la masse de tout l'édifice.

Ce fut le dernier ouvrage de Balthazar Peruzzi. Il n'eut pas même l'avantage d'en voir la fin. La mort le surprit avant qu'il eût pu le terminer, et lorsqu'il était encore dans la force de son talent. Il y eut dans le temps quelques soupçons, que cette mort prématurée avait pu être l'effet du poison, et les soupçons tombèrent sur un de ses envieux, qui ambitionnait sa place d'architecte de Saint-Pierre. Cependant on n'eut des indices de cette cause, que lorsqu'il n'y avait plus de remède. Il mourut âgé de cinquante-six ans, regretté de ses amis et de sa famille, à laquelle il ne laissait pour tout héritage, qu'un nom qui devait encore devenir plus célèbre après lui. Les artistes lui firent d'honorables funérailles, et sa sépulture fut placée dans le Panthéon à côté de celle de Raphaël.

Peruzzi vécut et mourut pauvre. Son seul revenu consistait en deux cent cinquante écus que lui valait la place d'architecte de Saint-Pierre. C'était son unique ressource pour l'entretien de sa famille. Le pape Paul III n'eut connaissance de son état de détresse, que dans sa dernière maladie. Ce fut à la veille de le perdre, qu'il parut sentir la perte que les arts allaient faire. Il lui fit compter cent écus accompagnés d'offres de service, et des témoignages flatteurs d'une obligeance tardive.

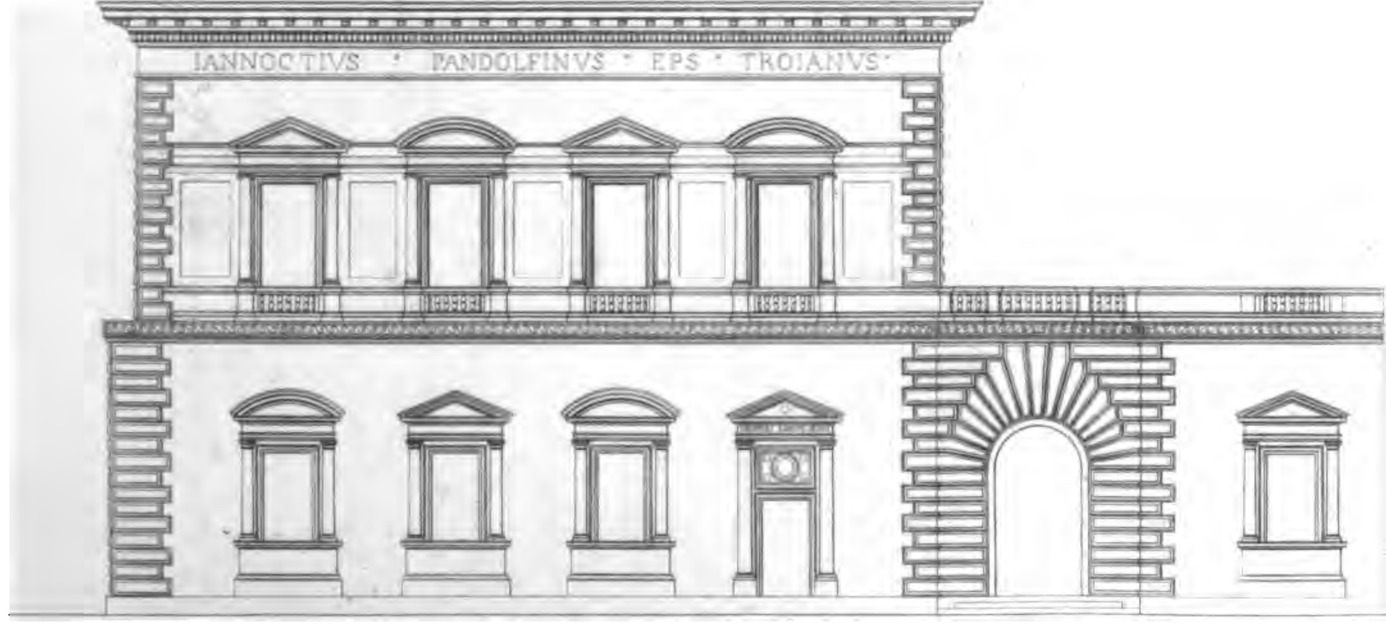
Le caractère timide de cet artiste avait toujours nui à sa fortune. Une sorte de délicatesse qu'il portait à

l'excès, l'empêcha de se prévaloir, autant qu'il aurait pu le faire, des occasions de mettre son talent à profit, et il arriva que ceux auxquels il avait affaire se prévalaient trop souvent de sa retenue. Occupé pour des hommes riches, et par de grands personnages, il ne put ni sortir de la détresse ni se décider à en révéler le secret. Son amour pour l'étude conspirait aussi contre sa fortune. Tous les momens que lui laissait la pratique, il les donnait à la théorie de son art, et à des recherches savantes.

Sébastien Serlio hérita en partie de ses écrits, et des dessins d'antiquité qu'il laissa. Il en a enrichi son traité d'architecture, principalement ses troisième et quatrième livres, qui contiennent les monumens antiques de Rome.



RAPHAEL SANZIO.



F. Ollivier sc.

PALAIS PANDOLFINI, À FLORENCE.

T. 1. p. 141

RAPHAEL SANZIO,

NÉ A URBIN EN 1483, MORT A ROME EN 1520.

On ne saurait prononcer le nom du prince des peintres modernes, sans qu'il rappelle ce nombre prodigieux de peintures qui l'ont immortalisé. Telle est la renommée des œuvres de son pinceau, qu'elle a comme absorbé la réputation qu'il a méritée encore dans un autre genre; car beaucoup, même de ses plus grands admirateurs, ignorent jusqu'à quel point les architectes ont droit de le compter parmi ceux qui ont illustré l'art de bâtir.

Il nous semble tout-à-fait inutile de rappeler ici, ce qu'enseigne l'histoire de presque tous les artistes des quinzième, seizième et dix-septième siècles, savoir que la théorie et la pratique des trois arts, se réunissant alors dans une étude commune à tous, ainsi que l'est le principe qui les rassemble, la connaissance de l'architecture faisait partie de l'enseignement que le jeune peintre recevait de son maître. La chose nous est bien prouvée, par les ouvrages qu'on pourrait appeler de l'enfance de Raphaël.

Un de ses premiers tableaux connus, qu'il paraît *avoir fait* avant l'âge de vingt ans, et qui représente le *mariage* de la Vierge, se fait remarquer par un fond

d'architecture (1), où l'on est obligé de reconnaître un talent déjà consommé dans la délinéation de cet art, et dans la science de la perspective. Ce fond est occupé presqu'en entier, par un fort beau temple circulaire, environné de colonnes. Le style, les formes et les détails joignent aux difficultés de la composition une telle justesse d'exécution, que Vasari n'a pu s'empêcher d'admirer le talent, qui s'était plu à se donner une semblable tâche, *cosa mirabile a vedere le difficoltà che andava cercando*. Or, il ne faudrait pas supposer que Raphaël aurait pu avoir recours, sur ce point, à la main exercée d'un autre. Nous le voyons en effet, très jeune encore, avant d'aller à Rome, faisant à Florence échange de connaissances, avec Fra-Bartolomeo, et lui enseignant la pratique de la perspective.

Le second tableau qu'il fit à Rome, dans les salles du Vatican (je veux parler de l'école d'Athènes), présente dans son fond, une composition architectonique aussi noble d'invention, que pure d'exécution. Si quelque chose a pu accréditer l'opinion avancée par Vasari, que Bramante avait tracé à Raphaël le dessin de cette perspective, c'est qu'effectivement, cet ensemble a quelque rapport avec le plan de Saint-Pierre, puisqu'on y voit une coupole avec pendentifs, au milieu de quatre nefs, et que le projet de Bramante put en suggérer l'imitation à Raphaël.

Il nous semble que jamais aucun peintre n'eut moins besoin d'emprunter à autrui l'exécution et la composition de ces accessoires de tableaux, dont la peinture est

(1) Ce tableau a été gravé par Longhi.

redevable au génie de l'architecture. On peut invoquer à cet égard le témoignage de toutes les fresques de Raphaël au Vatican, et les fonds de ses célèbres cartons. Il suffira de citer les sujets d'Héliodore, du miracle de Bolsène, de l'incendie de Borgo, des apôtres guérissant un boiteux, de saint Paul et Barnabé dans la ville de Listres, pour se convaincre que de semblables fonds n'ont pu être ni pensés ni tracés qu'avec les connaissances précises de l'architecture, et que Raphaël les possédait.

Or, ce qui pourrait être encore un objet de doute, à l'égard de celui qui n'aurait jamais pratiqué l'architecture, ne saurait l'être vis-à-vis de Raphaël que nous voyons devenir le successeur de Bramante, et dans les travaux du Vatican, et dans la construction de Saint-Pierre.

Bramante, avant sa mort, n'avait fait que jeter les fondemens de la cour du Vatican, qu'on appelle la *cour des loges*. Raphaël chargé d'en faire l'élévation, exécuta le modèle en bois, d'après lequel toute cette grande construction fut achevée. Il la porta à trois étages, où rangs de galeries l'un sur l'autre, qui circulent dans ses trois côtés. Les deux rangs inférieurs sont en arcades, avec pieds-droits ornés de pilastres. Le rang supérieur est tout en colonnes. C'est dans une des ailes de la galerie du second étage, distribuée en autant de petites voûtes qu'on y compte d'arcades, que sont exécutées les célèbres arabesques, dont Raphaël déroba à l'antiquité le goût et le beau style, depuis long-temps oubliés. C'est encore là qu'est peinte cette suite de cinquante-deux sujets de l'ancien et du nouveau testament, qu'on appelle *la bible* de Raphaël.

On ne saurait dire si, dans l'architecture de cette cour, Raphaël aurait pu profiter des idées et des inspirations de Bramante. On croit y voir toutefois, avec la même pureté de manière qui distingue son prédécesseur, moins de cette maigreur qui lui a été reprochée.

En 1515, Léon X allant à Florence, où il fit une entrée solennelle, conduisit avec lui Michel-Ange et Raphaël, pour avoir de chacun d'eux, un projet du grand frontispice, ou portail, dont il avait dessein d'orner l'église de Saint-Laurent, bâtie jadis par les Médicis. Cette résolution n'eut aucune suite; mais il paraît constant, que Raphaël avait conçu et dessiné une fort belle composition, qu'Algarotti nous apprend avoir vue, dans la collection du baron de Stosch, et dont il obtint de tirer une copie.

Ce fut indubitablement pendant le séjour qu'il fit alors à Florence, que Raphaël eut l'occasion de bâtir les deux élégans palais que cette ville compte parmi ses plus rares monumens d'architecture.

Le palais degl' Uguccioni, qu'on voit sur la place du Grand Duc, a été attribué par quelques-uns à Michel-Ange; mais il ne faut pas des yeux fort exercés à reconnaître la manière de chaque maître, pour réfuter cette opinion. D'abord il est visible que le goût ou le style de l'élévation de ce palais est tout-à-fait conforme à celui d'autres palais bien connus, à Rome, pour être de Raphaël. Ensuite on ne trouve point ici cette sorte de cachet qui fait si bien distinguer l'architecture de Michel-Ange, je veux parler de certains petits détails d'ornement capricieux qui lui furent particuliers.

La façade du palais dont il s'agit offre, dans un petit

espace, un ensemble qui a de la grandeur, un aspect simple et riche. Sur un soubassement rustique, composé de trois arcades, s'élèvent deux étages ornés d'ordonnances de colonnes engagées. L'étage principal a une *ringhiera*, ou balcon continu, dont les balustres, à double renflement, sont sculptés en feuillages. L'ordre du premier étage est ionique, celui du second est corinthien. Bramante et Raphaël eurent assez l'usage d'accoupler les colonnes ou les pilastres contre les trumeaux des entre-croisées. La largeur qu'on donne encore aujourd'hui à ces trumeaux, dans les palais d'Italie, fut favorable à cette pratique. Du reste, la façade de ce palais se distingue par un goût de *modénature* ou de profils fort corrects, par une belle èxécution de détails, par la noblesse et la forme des chambranles qui servent d'encadrement aux fenêtres.

On admire cependant encore plus, à Florence, le palais élevé sur les dessins de Raphaël, dans la rue San Gallo, pour l'évêque de Troia, Giannozzo Pandolfini, qui était son grand ami (*Vasari*). Il n'y a certainement d'aucun architecte, une élévation de palais plus noble, d'un style plus pur, d'une plus élégante et d'une plus sage ordonnance. Ni Balthazar Peruzzi, ni les San Gallo, ni Palladio, n'ont produit un meilleur ensemble avec de plus beaux détails, ni dans de plus agréables proportions. Nulle part l'architecture ne présente de fenêtres encadrées par de plus beaux chambranles, ni d'étages espacés de manière à produire, avec plus de goût, ces repos ou ces parties lisses qui font briller d'autant les richesses des détails et des ornemens. L'entablement qui couronne, avec beaucoup de grâce,

la masse du palais, se trouve cité au rang des modèles vraiment classiques, dans le recueil des plus beaux détails des monumens de Florence, par Ruggieri.

Raphaël occupa dans Borgo Nuovo, à Rome, un fort joli palais qui fut détruit pour faire place aux colonnades de la place Saint-Pierre. Vasari en a parlé en deux endroits, à la vie de Bramante et à celle de Raphaël. Dans celle-ci, il nous apprend que Raphaël, pour laisser un souvenir de lui, *per lasciar memoria di se*, se fit construire un palais, *fece murare un palazzo*, que Bramante *fece condurre di getto*. Ces expressions se rapportent au procédé de maçonnerie inventé par Bramante, lequel consistait à jeter en moule les colonnes et les bossages. Ce procédé, Vasari le décrit dans le passage de la vie de Bramante, où il dit que cet architecte *fece fare il palazzo che fu di Raphaello*. Les mots *fece fare* ne pourraient-ils pas signifier qu'au lieu d'être son propre ouvrage, le palais dont il s'agit aurait simplement été exécuté sous sa direction, et par les moyens d'exécution dont il était l'inventeur?

Effectivement, en rapprochant les faits et les dates, nous voyons d'abord que Raphaël était déjà parvenu à un très haut point de réputation et de fortune, lorsqu'il ambitionna d'avoir un palais, ce qui ne put arriver que vers la fin du pontificat de Jules II. Le dessin qui s'est conservé de ce palais (1), nous y fait voir les armes de Léon X, qui fut fait pape en 1513 : or Bramante mourut l'année suivante. Mais nous savons ensuite, comme on peut le voir dans la vie d'Antoine San Gallo, que

(1) Voy. *Palazzi Roma, di Pietro Ferrerio*; Lib. 1; p. 15.

Bramante était paralytique depuis plusieurs années; et que, pour dessiner, il était forcé d'employer une main étrangère. Aurait-il donc eu besoin d'une autre main que de celle de Raphaël, et celui-ci n'était-il donc pas capable de donner le projet, le plan et l'élévation de son palais? En rapprochant ces circonstances des paroles de Vasari, on comprend comment et pourquoi il ne donne, clairement et positivement, l'architecture de ce palais ni à Bramante ni à Raphaël. Bramante, placé à la tête des plus grandes entreprises, avait à sa disposition tous les moyens mécaniques et matériels de construction, qui alors ne pouvaient pas être à la portée de Raphaël. Probablement celui-ci fit le projet, et Bramante le lui fit exécuter.

Ce qui le persuaderait encore, c'est que d'une part, en examinant le goût de cette architecture, on n'y distingue ni la manière de profiler un peu maigre ni l'espèce de sécheresse, habituelles dans les œuvres de Bramante; et que, de l'autre, cette jolie façade nous fait voir les mêmes chambranles à colonnes du palais Pandolfini, qu'on ne retrouve dans aucune des élévations de Bramante.

Une autre circonstance, celle d'une parfaite identité de goût et de manière, entre Raphaël et Jules Romain, a souvent empêché de discerner la part du maître, et celle qu'eut l'élève à l'exécution de quelques-uns des plus charmans édifices de Rome. Déjà la critique des contemporains attribuait indistinctement à l'un et à l'autre certains monumens qui, dans le fait, sont le produit d'un seul et même génie. Si l'on en croit Vasari, la jolie *villa*, appelée *Villa del Papa*, puis et encore aujourd'hui

Villa Madama, serait du dessin de Raphaël. C'est aussi l'opinion de Piacenza, qui croit toutefois que Jules Romain y eut part, ce qui est indubitable, quant à l'exécution des ornemens et des peintures.

Il n'y a pas moins de doute sur quelques autres petits palais, chefs-d'œuvre de grâce et de goût; édifices vraiment classiques, qu'on ne saurait mieux désigner aux amateurs, qu'en disant qu'ils se détachent dans Rome, au milieu des autres bâtimens, comme des restes d'antiquité parmi les ouvrages modernes.

Mais un petit bâtiment qu'on s'accorde à regarder comme la production de Raphaël seul, est celui d'Augustin Chigi, à la *Longara*. Ce qui fait l'éloge de son goût et de son style, et ce qui aurait pu, par le voisinage, être défavorable à beaucoup d'autres, c'est qu'il fait face et sert de pendant à un des plus élégans édifices de Balthazar Peruzzi, je veux dire la Farnesine, et que les deux architectures semblent être du même auteur.

On cite à Rome et l'on y admire, comme l'ouvrage tout à-la-fois le plus authentique de Raphaël, et dans son genre, le plus considérable, un assez grand palais qu'il faut désigner ainsi qu'on le connaît, comme étant dans le voisinage de *Sant'Andrea della Valle*. Sa façade, des mieux ordonnées, se compose de douze fenêtres dont les trumeaux reçoivent un ordre de colonnes doriques accouplées, qui forment l'étage principal, et sont couronnées d'un fort bel entablement avec des triglyphes. Le soubassement est tout en bossages répartis avec beaucoup de variété. Dans toute cette élévation, les pleins et les vides alternent entre eux avec un accord, qui semblerait n'avoir été inspiré que par l'esprit

de la décoration, lorsqu'il est permis de croire qu'il a dû résulter aussi de plus d'une sujétion locale.

D'après les témoignages qu'on vient de rapporter, et plusieurs autres moins décisifs, et qu'on omet, de la capacité de Raphaël dans l'art de bâtir, il n'y a point lieu de s'étonner que Bramante mort, Léon X ait, selon le vœu de cet architecte, nommé Raphaël pour lui succéder, comme ordonnateur en chef de la construction de Saint-Pierre. Le bref du pape qui lui conféra cet emploi se fonde non-seulement sur le suffrage de Bramante, mais encore sur ce que Raphaël l'avait déjà justifié, dans le nouveau projet donné par lui de cet édifice.

Ce qu'on appelle ici projet, consista réellement dans un véritable modèle en relief, selon l'usage universellement suivi alors. Or c'est ce qu'indique aussi, dans le texte latin du bref, le mot *forma*, et c'est ce que confirme encore plus positivement la lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione. « Notre saint-père, dit-il, m'a mis « un grand fardeau sur les épaules, en me chargeant de « la construction de Saint-Pierre; j'espère ne pas y suc- « comber. Ce qui me rassure, c'est que le *modèle* que « j'ai fait plaît à sa sainteté, et a le suffrage de beaucoup « d'habiles gens. Mais je porte mes vues plus haut, je « voudrais retrouver les belles formes des édifices anti- « ques. Mon vol sera-t-il celui d'Icare? Vitruve me donne « sans doute de grandes lumières, mais pas autant qu'il « m'en faudrait. »

Raphaël s'étudiait donc à se rapprocher de plus en plus du goût et des formes de l'architecture antique. Vitruve ne remplissait pas l'idée qu'il s'en était formée; il visait plus haut. Instruit qu'il devait être, et comme on

l'était de son temps, par les réfugiés de Constantinople, que la Grèce avait conservé plus d'un monument du beau siècle des arts, il semblait pressentir la supériorité de ces originaux sur les imitations que l'ancienne Rome en avait faites. Il aspirait à s'en procurer la connaissance par de nouvelles recherches. A cet effet, il entretenait des dessinateurs dans l'Italie méridionale, et il en envoyait, dit Vasari, jusqu'en Grèce.

Quand on connaît la connexion de principe et de goût qui lie tous les arts du dessin entre eux, et quand on pense à ce qu'elle doit produire, quand ses effets émanent d'un seul et même génie, qui pourrait dire ce que l'architecture de Saint-Pierre aurait pu devenir sous la direction de Raphaël? Qui sait quelle pureté de profils, quelle harmonie de formes et de proportions, quel caractère d'élégance et de noblesse dans ses détails et ses ornemens, ce vaste édifice eût acquis, par un système d'imitation de l'antique, tel que Raphaël l'eût conçu. On ne saurait s'empêcher de regretter qu'il n'ait pu être élevé sur les dessins de celui qui, dans un autre genre, n'a pu encore être ni égalé ni remplacé.

Regrets superflus! non-seulement le modèle de Saint-Pierre fait en relief, par Raphaël, a disparu; mais il n'en est resté qu'un seul dessin, celui du plan. C'est Serlio qui nous l'a conservé dans son traité d'architecture. Selon lui, et cette notion s'accorde avec celles de la vie de Bramante, cet architecte étant mort sans laisser de Saint-Pierre un projet complètement rédigé, ce fut Raphaël qui ramena le vaste ensemble de sa disposition, à la forme qu'en présente le dessin qu'on vient de citer.

Ce plan est, sans contredit, le plus beau qu'on ait

imaginé selon le système de construction des grandes églises modernes. On sait que Bramante, dans sa conception première, s'était proposé de réunir en un tout l'imitation des grandes voûtes du temple de la paix, pour ses nefs, et de la forme ainsi que de la dimension du Panthéon, pour la coupole qui devait servir de point de centre aux quatre nefs. Obligé de remplacer la vieille basilique de Saint-Pierre, dont les nefs en colonnes étaient surmontées d'un plafond de charpente, par une immense construction en voûtes, il lui fallut substituer des pieds-droits aux colonnes, et de vastes cintres aux plates-bandes.

Ce genre admis, et Raphaël n'avait plus à choisir, il faut convenir qu'on n'a jamais, en ce genre, tracé un plan plus simple, plus grandiose, mieux dégagé, et d'une plus parfaite harmonie. Qui prendra la peine d'examiner chaque partie de ce plan, verra qu'il n'y a, par exemple, dans les parties circulaires ou de l'apside, ou des deux croisillons, aucune forme qui ne soit une heureuse imitation, ici du Panthéon, là de quelque autre monument antique. A part les raisons où nous n'entrerons point ici, qui dans la suite forcèrent d'augmenter de volume les piliers de la coupole (ce qui obligea, de proche en proche, à des changemens dans tout l'ensemble arrêté par le plan de Raphaël), on accordera que la disposition de celui-ci est très supérieure à celle qui l'a remplacée; et doit, à parler théoriquement en faire regretter l'abandon.

Raphaël avait été nommé architecte de la nouvelle église de Saint-Pierre, par Léon X, au mois d'août 1515. Un bref du même pape, daté du même mois de l'année

suivante, lui conféra la surintendance générale de tous les restes d'antiquité, tant des matériaux qui pouvaient servir à la décoration de la basilique nouvelle, que de tout ce qui présentait des objets dignes d'être conservés. Le même bref faisait défense à tous marbriers de scier ou de tailler aucune pierre écrite, sans l'ordre ou le consentement de Raphaël, auquel était donné le pouvoir d'imposer aux contrevenans des amendes de cent à trois cents écus d'or.

Paul Jove, contemporain de Raphaël, dans l'éloge latin qu'il consacra à sa mémoire, dit en propres termes, qu'il avait étudié et mesuré les restes de l'antique Rome, de manière à réintégrer l'ensemble de cette ville, et la remettre sous les yeux des architectes, *ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret*.

Calcagnini, écrivain célèbre et contemporain de Raphaël, rapporte la même chose, en termes beaucoup plus emphatiques. « Je ne parlerai pas, dit-il, de la basilique « du Vatican, dont Raphaël dirigea l'architecture, mais « bien de la ville entière de Rome, rappelée par lui à son « ancien état, et rendue à sa première beauté, avec le « secours des écrivains, de leurs descriptions et de leurs « récits. Aussi excita-t-il à un tel point l'admiration du « pape Léon X et de tous les Romains, que chacun le « regarda comme une sorte de dieu descendu du ciel « pour faire revoir dans son antique splendeur la ville « éternelle ». *Ut quasi cœlitus demissum numen, ad æternam urbem in pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant.* Il reste donc prouvé que Raphaël qui, comme on l'a vu plus haut, envoyait des dessinateurs jusqu'en Grèce, avait embrassé, dans un travail

général, la restitution de tous les édifices antiques de Rome.

Dès-lors doit acquérir plus de probabilité l'opinion qu'une lettre, ou plutôt comme on dirait aujourd'hui, un rapport ou mémoire, adressé à Léon X, et attribué à Balthazar Castiglione, parce qu'il fut trouvé dans ses papiers, après sa mort, est, du moins pour la plus grande et la plus importante partie, l'ouvrage même de Raphaël.

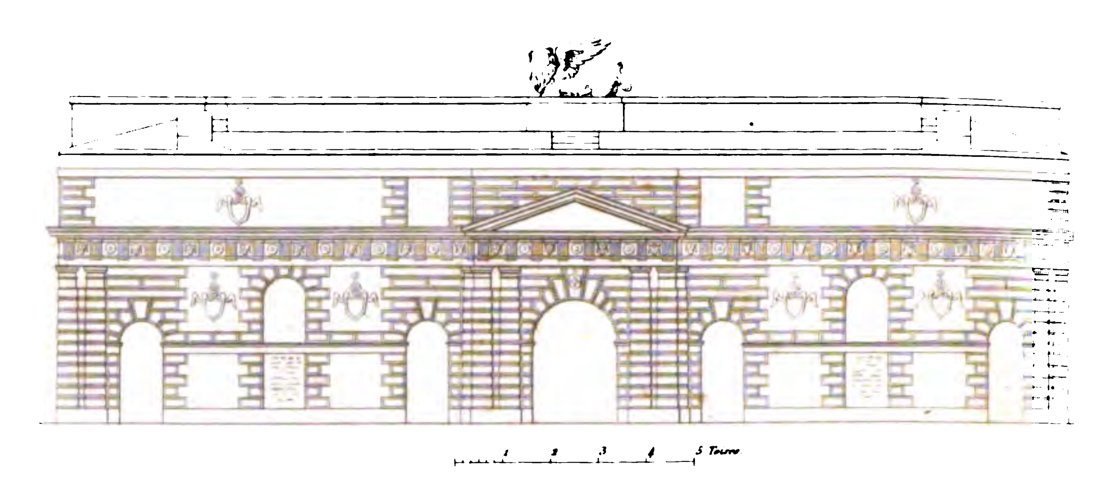
On ne saurait se refuser à le croire, lorsqu'on lit dans ce rapport, qui était accompagné de dessins, un exposé de considérations, de projets, de travaux graphiques, qui n'ont pu être que le fait de l'artiste, et ne sauraient convenir à l'auteur du *Cortegiano*. Comment se persuader que le pape aurait commandé un pareil travail à Castiglione, mêlé alors dans toutes les affaires d'intérêt entre le saint-siége et le duché d'Urbin, et non à Raphaël, son architecte, surintendant et conservateur des antiquités? Peut-on se prêter à cette idée, lorsque l'auteur de la lettre, ou du rapport dont il s'agit, dit, en propres termes, que le pape lui a commandé de dessiner Rome antique, autant que cela se pourrait, par la connaissance des restes qui en subsistaient? *Ch'io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscer si puo per quello che oggidi si vede*, etc.

Nous ne saurions quitter cette partie, jusqu'ici peu remarquée, des travaux de Raphaël sur les édifices antiques de Rome, sans faire mention d'un passage de la préface d'*Andrea Fulvio*, à la tête de son ouvrage des antiquités romaines, publié sept ans après la mort de Raphaël. « J'ai pris soin, dit-il, de sauver de la destruc-

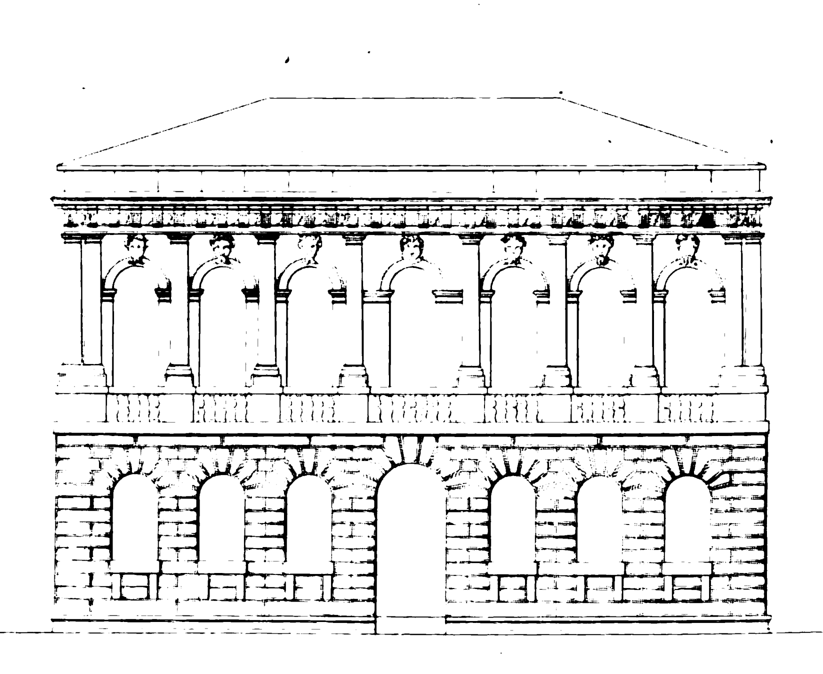
« tion et de rétablir, avec les autorités des écrivains, les « restes antiques de Rome; et j'ai étudié, dans chaque « quartier, les anciens monumens que, sur mon invita- « tion, Raphaël d'Urbin, peu de jours avant sa mort, « avait peints au pinceau, *penicillo pinxerat.* »

Il résulte de tout ceci que Raphaël non-seulement avait mesuré, dessiné et restitué les édifices ruinés de l'ancienne Rome, mais qu'il avait déjà commencé à en faire, ce qu'on appelle des *tableaux de ruines* ou *d'architecture.*





PORTE DE FORTIFICATION, À VÉRONE.



F. Ollivier sc.

PALAIS POMPEI, À VÉRONE.

SAN MICHELI (MICHEL),

NÉ A VÉRONE EN 1484, MORT EN 1549.

L'ITALIE dut à plus d'une cause, dont on ne parlera point ici, la primauté, mais surtout la priorité qu'elle a obtenue sur toutes les nations de l'Europe, dans un grand nombre de travaux d'art et de science. On est obligé de reconnaître que jamais elle n'avait cessé de voir luire quelque rayon de cette ancienne lumière, dont elle avait été jadis le foyer, et dont les autres pays n'avaient reçu que des lueurs fugitives, bientôt obscurcies par les ténèbres du moyen âge. Partout, le sol de l'Italie moderne avait conservé des débris de la magnificence de l'ancienne. Sa langue même, dialecte dégénéré du latin, avait continué de mettre les nouveaux habitans en rapport avec les traditions et les connaissances de l'antiquité. Lorsque enfin la chute de l'empire d'Orient eut fait refluer chez elle les savans de Byzance, les Italiens se trouvèrent initiés à la culture des lettres grecques, quand partout ailleurs on en ignorait les élémens.

La division de l'Italie moderne, morcelée en petits états rivaux, et jaloux les uns des autres, y produisit encore une émulation propre à y multiplier les efforts en tout genre. Plusieurs de ces petits états florissaient par le commerce, quand le commerce était inconnu, ou dédaigné dans les plus grands royaumes. Il n'y eut

point jusqu'à l'art de la guerre, qui ne dut alors une sorte de perfectionnement, aux querelles sans cesse renaissantes de ce grand nombre de villes limitrophes. Il est avoué depuis long-temps, que l'Italie eut même l'honneur de changer et d'améliorer, dans le seizième siècle, tout le système de la défense et de la fortification des places; et San Micheli fut l'auteur de cette révolution.

Si son talent s'était borné à ce genre, si l'on n'avait à remplir sa notice historique, que de l'énumération des bastions qu'il éleva, des citadelles ou des remparts dont il changea le système, de ces travaux enfin, dont les plans dépendent d'une science particulière, et dont la solidité fait le principal mérite, nous aurions laissé aux traités du génie militaire, le soin de célébrer avec l'étendue nécessaire, les services qu'il a rendus à la pratique de fortifier les villes et les places.

Mais San Micheli sut, comme beaucoup d'autres architectes de son temps, et même beaucoup mieux qu'aucun d'eux, réunir aux profondes connaissances de l'ingénieur militaire, le talent, le goût et le génie de l'architecture civile. Il a donc le droit de figurer dans la première classe des grands architectes du seizième siècle, dont il fut peut-être le plus habile, comme constructeur. Disons encore, que même dans les travaux, où tout semble devoir se réduire au besoin de la solidité, aucun n'a su porter avec autant d'habileté, et un plus rare succès, les ressources qui dépendent du génie de l'architecture.

Il y aurait, dans la réalité, deux histoires à faire de San Micheli, puisqu'il y eut en lui deux talens, dont un

seul aurait pu prétendre à la plus haute célébrité. Toutefois ne pouvant retracer que d'une manière fort abrégée, l'ensemble de ses mérites et de ses travaux, et encore pour ne pas établir trop de confusion dans leur description, nous traiterons d'abord succinctement des ouvrages d'architecture militaire, qui occupèrent une si grande partie de sa vie, réservant le reste de son histoire, aux monumens qui sont plus spécialement du domaine de l'architecture proprement dite.

San Micheli eut pour premiers maîtres son père et son oncle, très bons architectes, mais dont il devait par la suite surpasser le mérite, et dès-lors éteindre la réputation. Il apprit d'eux les élémens de l'architecture. Bientôt son génie lui fit pressentir qu'il y avait une école supérieure à celle des maîtres de son temps, et que les professeurs de cette école étaient les monumens de l'antiquité, dont l'amphithéâtre de Vérone lui avait déjà révélé l'existence et la vertu. A l'âge de seize ans, il quitta sa ville natale, pour aller apprendre son art dans les édifices de l'ancienne Rome. Il en étudia les principes, les formes et le goût, et il se les appropria, non-seulement par les dessins qu'il en fit, par les mesures qu'il en prit, mais par l'effort de ce génie scrutateur qui, en interrogeant les raisons de chaque ouvrage, recherche dans son effet la cause qui le lui fait produire. Ainsi parvint-il, en fort peu de temps, à acquérir, tant dans Rome que dans les pays voisins, la réputation d'un architecte consommé.

Il ne tarda pas à l'augmenter par les travaux de la cathédrale d'Orvietto, dont nous parlerons plus bas, par la construction de l'église de Monte Fiascone, et

par d'autres ouvrages pour des particuliers, qui attirèrent sur lui l'attention de Clément VII. Ce pape, au milieu des guerres dont toute l'Italie était troublée, sentait le besoin de fortifier le plus grand nombre des villes de l'état ecclésiastique, et surtout Parme et Plaisance, plus exposées que les autres, soit par l'éloignement où elles sont de Rome, soit par leur proximité avec les puissances belligérantes. Il chargea de ces soins importans San Micheli et il l'associa à Antoine San Gallo (l'ancien). Tous deux s'acquittèrent de cette pénible mission, à l'entière satisfaction du pontife. Ainsi San Micheli se trouva porté dans un ordre de travaux qui devaient un jour immortaliser son nom.

Après plusieurs années qu'avait exigées de lui cette laborieuse commission, il eut le desir de retourner dans sa patrie, avec la double intention, et de revoir sa famille, et aussi d'examiner pour son instruction, les forteresses de la république de Venise. Il visita Trévise et Padoue, sans autre vue, que celle de mettre à contribution pour son art, les constructions militaires antérieures à lui. Le gouvernement Vénitien lui soupçonnant d'autres projets, le fit arrêter comme espion. L'examen de sa conduite et de sa personne ne tarda pas à démontrer qu'on s'était mépris. Non-seulement on lui rendit la liberté, mais on le pria de s'attacher au service de la république. Il s'en excusa, alléguant qu'il était, pour l'instant, retenu par ses obligations envers le pape; mais il promit de chercher à se dégager avant peu, pour venir servir sa patrie. Il tint parole, et autant par ses prières, que par les pressantes sollicitations de Venise, il obtint du pape son congé.

San Micheli, dès-lors, se consacra avec la plus grande ardeur à la science et aux travaux de l'architecture militaire.

C'est à lui, dans le fait, qu'est dû le nouveau système de la fortification des places. L'honneur de l'invention ne lui en a été attribué dans l'opinion de l'Europe, que long-temps après. Cela me paraît pouvoir s'expliquer par le changement survenu dans l'importance politique des nations, qui devinrent le théâtre des plus grandes guerres, lorsque l'Italie avait cessé de peser dans la balance des puissances belligérantes de l'Europe.

Avant San Micheli, on construisait tous les boulevards en forme circulaire ou carrée. Le premier, il abandonna cette méthode. Il en introduisit une nouvelle en changeant la forme des bastions, qu'il fit triangulaires ou pentagones. Deux angles y sont formés par la rencontre des flancs avec les courtines, deux autres par les flancs et les faces, et le cinquième par la rencontre des deux faces. Il imagina les chambres basses des flancs, qui non-seulement doublent le feu des défenses, mais qui flanquent ou défendent toute la courtine, et la face du bastion voisin, nettoyent le fossé, le chemin couvert et le glacis. Le secret de cette construction consistait à trouver le moyen de faire, que toutes les parties de l'enceinte de la place fussent défendues par les flancs des bastions. Dans la méthode précédente, c'est-à dire, celle des bastions circulaires ou quadrangulaires, leur front, ou l'espace qui restait dans le triangle formé par les tires des bastions latéraux, se trouvait sans défense.

C'est là l'invention de San-Micheli. Vauban, dans la suite, et beaucoup d'autres ingénieurs, n'ont fait

autre chose, qu'y apporter quelques modifications.

San Micheli construisit à Vérone cinq ou six bastions, selon le système que l'on vient d'exposer. Ils subsistent depuis trois cents ans, et leur solidité ne s'est point démentie. Ce fut en 1527, qu'il éleva le premier de tous, celui qu'on appelle le *bastion de la Madeleine*. C'est de cet ouvrage que datent et la fin de l'ancienne, et le commencement de la nouvelle manière de fortifier les places. Encouragé depuis par sa propre expérience, il s'imposa de nouveaux efforts, et marcha de plus en plus vers la perfection en ce genre. On le vit, d'après ses nouveaux principes, fortifier Legnano, Orzi Nuovo et Castello. Ces travaux reçurent une approbation universelle de la part des hommes instruits, et surtout du duc d'Urbin, capitaine-général des troupes de la république de Venise. C'était à qui employerait San Micheli. François Sforce, duc de Milan, eut quelque peine à obtenir des Vénitiens trois mois de son temps, qu'il sut payer généreusement et par des présens, et par des honneurs.

San Micheli visita une seconde fois toutes les places fortes, et tous les châteaux des états de Venise. Il en répara les anciennes fortifications, et en améliora partout le système. Sur ses plans furent exécutés les ouvrages de Zara en Dalmatie, par son neveu, le même qui éleva la superbe forteresse de Saint-Nicolas, à l'embouchure du port de Sebenico. Comme Venise était alors en guerre avec le Turc, San Micheli fortifia avec le plus grand soin Chypre, Candie, la Canée, Retino et Napoli de Romanie. Tous ces ouvrages furent pendant long-temps les écueils où vint se briser la puissance ottomane.

Mais le monument le plus remarquable du savoir de San Micheli est la forteresse de Lido, qui est à l'entrée du port de Venise. On avait jugé impossible qu'il fondât solidement une masse aussi énorme dans un terrein marécageux, battu continuellement par les vagues de la mer, et par le flux et reflux. Toutefois il en vint à bout, et avec un rare succès. Il employa dans cette construction la pierre d'Istrie, si propre à résister aux intempéries des saisons. Cette masse est si bien établie, qu'on la prendrait pour un rocher taillé. Son appareil extérieur est en bossages; l'intérieur du fort devait présenter une très belle place qui n'a point été terminée.

San Micheli s'était fait, par son mérite, trop d'admirateurs pour n'avoir pas aussi des envieux. Ceux-ci publièrent alors que la grosse artillerie dont cette forteresse devait être garnie, en causerait infailliblement la ruine, si l'on venait à s'en servir. San Micheli demanda avec instance que l'on y conduisit les plus fortes pièces de l'arsenal de Venise, qu'on en garnît toutes les embrasures du fort, et qu'on en fît tout à-la-fois une décharge générale. L'expérience fut faite, et ces terribles décharges n'eurent d'autre effet, que de publier la gloire de l'architecte et la honte de ses détracteurs. Aucun indice de lézarde ou de désunion ne se manifesta dans la moindre partie de la construction. De pareilles critiques, quand l'expérience les réfute ainsi, ne servent qu'à augmenter la réputation de ceux qui en triomphent. Celle de San Micheli ne fit que s'accroître et s'étendre au point que l'empereur Charles-Quint et François I[er] desirèrent à l'envi se l'attacher, ainsi que Jean son

l'arcade de la porte est flanquée. Les extrémités de la façade intérieure communiquent à deux galeries voûtées qui conduisent aux souterreins. Deux escaliers fort ingénieux occupent les angles du bâtiment, lequel est couvert de dalles de pierre, en recouvrement les unes sur les autres. Le tout est surmonté d'une sorte de loggia soutenue par de petits piliers en pierre, pour couvrir les soldats et les munitions de guerre.

On jugea dans le temps qu'il ne se pouvait rien imaginer de plus parfait que l'ensemble architectural de cette porte. San Micheli seul était en état de prouver le contraire, ce qu'il fit peu de temps après dans la construction de la *Porta del Palio*. Elle est en marbre blanc et décorée d'un ordre dorique. On y compte en dehors huit colonnes cannelées, d'un seul bloc et d'une hauteur considérable. Cet édifice renferme de vastes chambres pour les soldats, et de grands locaux pour contenir les munitions nécessaires. Du côté de la ville s'élève une belle galerie dont les murs sont intérieurement en bossages et pilastres, au-dehors avec colonnes d'ordre dorique sans base, engagées de la moitié de leur diamètre. Un bel entablement à triglyphes règne tout à l'entour, et couronne l'ensemble de cette grande masse. Sforce Pallavicini, général des troupes vénitiennes, prétendait qu'en Europe on ne saurait citer un plus bel édifice.

On doit aussi faire mention de la porte de Saint-Zenon, composée par San Micheli, dans un style sévère et riche tout à-la-fois. C'est encore un monument quadrangulaire, orné de colonnes doriques, réparties sur des montans en bossage. Quoique recommandable par

le caractère et le grand genre de son architecture, elle le cède aux deux dont on vient de parler.

Nous renvoyerons au reste le lecteur qui desirerait plus de détails sur ces beaux ouvrages, au recueil très bien gravé des monumens d'architecture de San Micheli, publiés par Albertolli, qui s'est plu à en donner des descriptions étendues. Nous n'avons cité quelques-uns de ces travaux de fortification, embellis par le goût des plus nobles compositions, que pour faire voir comment, au beau siècle de l'architecture, toutes les parties de la science et de l'art de bâtir ne formaient qu'un faisceau. Ainsi l'histoire nous prouve que San Micheli, maître et modèle des ingénieurs et des constructeurs, le fut aussi des plus habiles architectes vénitiens, dont il eut la gloire d'être le prédécesseur. On en verra la preuve dans la notice abrégée que nous allons donner de ses ouvrages d'architecture civile.

Ses premiers travaux, on l'a dit plus haut, furent à la cathédrale d'Orvietto, monument commencé à la fin du treizième siècle, dans ce goût qui fut un passage de la dégénération de l'architecture à son rétablissement. Les plus habiles sculpteurs du quinzième siècle y exercèrent leur talent, et on y distingue très clairement la part que chacun eut à sa décoration. Il n'est pas aussi facile de faire celle des divers architectes qui s'y succédèrent : c'est qu'en de telles entreprises, le nouvel architecte est tenu de subordonner sa manière à celle de ses prédécesseurs; aussi plus de recherches à cet égard ajouteraient peu à la gloire de San Micheli. Bientôt après il fut appelé à Monte Fiascone, et chargé de la construction de sa principale église. C'est un dôme, ou

coupole à huit pans, d'une fort belle proportion, dont la circonférence constitue la totalité du temple, et un ensemble des plus élégans qu'il y ait. On remarque dans la même ville plusieurs petits palais d'un excellent goût d'architecture, dont les détails et les chambranles de portes ou de fenêtres sont du meilleur style, et qu'on croit avoir été construits sur les dessins de San Micheli.

Mais c'est surtout à Vérone, sa patrie, qu'il paraît avoir consacré avec prédilection son talent. Un des premiers et des plus agréables ouvrages qu'il fit, fut dans San Bernardino, la chapelle Guareschi. C'est, à vrai dire, un petit temple circulaire orné d'un ordre corinthien. On y voit pratiqués quatre renfoncemens, trois pour des autels, la porte occupe le quatrième. Quatre niches avec statues décorent les intervalles ou massifs qui séparent ces renfoncemens. Les autels, les piédestaux, les frontons, leurs corniches, tout se conforme à la courbe de la circonférence de cet intérieur. Le jour y entre par quatre ouvertures accompagnées chacune de deux colonnes : de ces huit colonnes, quatre ont des cannelures perpendiculaires, quatre les ont en spirale, seulement dans les deux tiers supérieurs de leur fût. Rien de plus parfait que l'exécution des sculptures d'ornement de ce petit temple, où il faut encore admirer la beauté de cette pierre particulière aux environs de Vérone, pierre la plus précieuse que l'on connaisse, après le marbre blanc, pour la blancheur et la finesse, et en même temps la plus propre, par sa fermeté, au travail du ciseau : on la nomme *bronzine*, parce que lorsqu'on la travaille elle sonne comme le bronze. La chapelle Guareschi ne fut point terminée sous les yeux

de San Micheli, que d'impérieuses occupations appelèrent ailleurs. Malheureusement l'absence de sa direction se fit remarquer par plusieurs incorrections et quelques abus qui causèrent de vifs regrets à son auteur. Plus d'une fois ses amis l'entendirent se plaindre de ce qu'il n'était pas assez riche pour acheter ce monument, et le soustraire à l'avarice du propriétaire qui, par l'effet d'une vile épargne, gâtait ses idées et altérait l'esprit de ses inventions.

Entre beaucoup d'ouvrages de San Micheli, dont nous ne pouvons donner qu'une légère indication, nous citerons :

La façade de *Santa Maria in Organo*, qui appartient aux Olivetains de Vérone, mais dont il n'a fait que donner les dessins; leur exécution eut lieu après sa mort. — La belle église de Notre-Dame, dite *in Campagna*. C'est une rotonde périptère, ou extérieurement environnée de colonnes. Le plan en est des plus heureux : l'exécution, livrée à d'autres mains, ne répondit point à la beauté de l'invention. — Le projet d'un lazaret, dont l'économie gâta encore l'ordonnance et le bel ensemble. — Le campanile de l'église du couvent de Saint-Georges, dont il confia la bâtisse à un constructeur ignorant, et qu'il fallut reconstruire à nouveaux frais. — Les travaux qu'il entreprit pour renforcer les murs de l'église de Saint-Georges, et sur lesquels il parvint à élever, avec la plus grande solidité, la coupole qu'on y admire aujourd'hui. — La chapelle des Conti della Torre, dans leur maison de campagne, édifice en forme de temple circulaire.—Le mausolée du procurateur de Saint-Marc, Contarini, dans l'église de Saint-

Antoine, à Padoue. Dans cet ouvrage, San Micheli, sortant des pratiques ordinaires de son temps, appliquées aux représentations funéraires, conçut l'idée d'en faire plutôt un monument honorifique, où l'architecture et la sculpture, unissant leurs moyens, se plurent à retracer, par un ensemble de statues, de trophées, de symboles et d'emblèmes divers, les exploits militaires du général vénitien.

Vérone possède, entre ses titres de gloire en architecture, plusieurs palais élevés par San Micheli, et dont Maffei, dans sa *Verona illustrata*, a fait dessiner les façades. Ces édifices démontrent que si cet architecte sut profiter des exemples que lui avaient offerts, à Rome et à Florence, les maîtres qui l'avaient précédé, il peut et doit passer pour avoir été dans sa patrie, peut-être le modèle, mais certainement le précurseur de ces grands artistes qui formèrent la célèbre école d'architecture vénitienne.

On ne saurait douter que San Micheli n'ait étudié son art dans les belles et nobles ordonnances des palais élevés avant lui; qu'il n'y ait saisi ces heureuses applications de l'architecture antique, ce grand genre de masses simples, imposantes et variées, restées jusqu'à nos jours les plus parfaits modèles de l'art des anciens, approprié aux habitations modernes. Mais s'il imita ses devanciers, ce fut en homme resté lui-même original, et auquel il ne manqua que d'être venu avant ceux qu'il paraît avoir suivis. Il le fut aussi par d'autres qui eurent encore le rare avantage d'être devenus modèles à leur tour. Quelques-uns, et Palladio surtout, ont pu se distinguer par des plans plus variés et plus nombreux, par

des compositions plus ingénieuses et plus élégantes; mais San Micheli aura toujours, dans sa patrie, l'honneur d'avoir introduit, le premier, ce qu'il faut appeler le beau style de l'architecture civile. . . . .

Le palais Canossa, à Vérone, est vanté par Maffei pour la commodité de ses distributions intérieures. Sa façade offre peut-être le défaut d'une division en deux parties trop égales de hauteur, entre l'étage du rez-de-chaussée, orné de bossages, et l'étage où est comprise l'ordonnance principale. Disons même que le soubassement, qu'on doit regarder comme support, est plus élevé que ce qu'il supporte. Un ordre de pilastres corinthiens accouplés règne entre les fenêtres cintrées de l'étage principal, et divise aussi celles du *mezzanino* ou attique qui est au-dessus. On prétend que plus d'un changement moderne a gâté certaines dispositions intérieures de cet ensemble, et en a altéré les belles proportions.

Une disposition de façade plus harmonieuse est celle du palais de Bevilaqua. L'étage à rez-de-chaussée est d'une proportion mieux d'accord avec celle que doit avoir un soubassement. Il se compose d'un portique en arcades, dont les pieds-droits sont ornés de pilastres doriques. Le tout est en bossages, et l'entablement supporte un balcon continu. L'étage supérieur est percé de trois grandes fenêtres en arcades, et elles sont entremêlées de quatre plus petites, également cintrées. Au-dessus de celles-ci sont les petites ouvertures d'un *mezzanino*. On observe que de ces colonnes, les unes ont des cannelures perpendiculaires, les autres les ont en spirales. Cette particularité a déjà été remarquée à la chapelle Guareschi. Etait-ce de la part de San Micheli une re-

cherche inspirée par le goût de la variété? On doit dire de l'entablement qui couronne ce palais, qu'il offre une masse et une composition lourdes, et qui semblent s'éloigner de la pureté ordinaire du style de l'architecte. Aussi croit-on que cet ouvrage, comme beaucoup de ceux qu'il fit, ne fut pas terminé sous sa direction.

Mais il nous paraît qu'entre toutes les façades de palais dont Maffei a publié les dessins, celle du palais Pompei se recommande singulièrement, par l'ensemble simple et harmonieux de son ordonnance, par l'unité de sa composition, et le beau rapport de toutes les parties entre elles. Un fort bel ordre de portiques ou d'arcades, formant les fenêtres de l'étage principal, a ses pieds-droits ornés de colonnes doriques, chacune avec un socle, qui repose sur les piédestaux, auxquels s'appuient les balustres des balcons de chaque ouverture. Au sommet du bandeau de chaque arcade est sculpté un mascaron. L'entablement a une frise avec triglyphes et métopes, et une corniche d'un caractère conforme au style dorique. De petites ouvertures sont pratiquées au-dessus de l'entablement, et en retraite, de manière qu'elles paraissent ne point faire partie du dessin général. Les fenêtres en forme de portiques reposent, ainsi que les colonnes adossées des pieds-droits, sur un soubassement très simple, d'un goût fort mâle. Il est percé, de même que l'étage supérieur, d'un nombre égal d'arcades à bossages. Six de ces arcades sont des fenêtres. La septième, ou celle du milieu, est l'ouverture de la porte.

San Micheli ne se répète dans aucune des compositions de ses façades de palais. Il sait en diversifier les

aspects, les ordonnances, les formes et les détails, sans sacrifier jamais au caprice. Quoiqu'il reste toujours fidèle à sa manière et au beau style qu'il s'était formé, aucune de ses inventions cependant ne ressemble à une autre; on croit voir même qu'il y chercha plus de diversité qu'on ne l'avait fait avant lui. Il paraît avoir affectionné l'emploi des arcades, soit dans les soubassemens, soit pour les ouvertures des fenêtres.

Dans le palais Maffei, il se plut à réunir les deux partis qu'offre en ce genre l'architecture, savoir celui des portiques ou arcades, et celui de l'ordonnance continue des colonnes. On peut dire, du frontispice de ce palais, qu'il est l'assemblage le plus complet des divers genres de richesses que comportent de semblables édifices.

L'étage inférieur, servant de soubassement, est en arcades à bossages fort saillans; les colonnes adossées aux pieds-droits sont elles-mêmes traversées par des bandes de bossages, dans le goût de celle du palais Pitti à Florence. Il est visible qu'ici San Micheli a pris modèle sur le style des palais de cette ville. Quant à l'étage supérieur ou principal, il est du genre le plus noble qu'on puisse appliquer à un palais. Un ordre de colonnes corinthiennes se détache sur les trumeaux en bossages des fenêtres, dont les chambranles sont surmontés de frontons, alternativement angulaires et circulaires. L'entablement qui couronne cet étage porte une *ringhiera*, ou un balcon continu, lequel règne au-dessous d'un étage attique extrêmement orné. Les fenêtres de ce petit étage ont un encadrement de chambranles fort simples; mais les trumeaux qui les divisent offrent chacun, entre plusieurs détails décora-

tifs, la figure d'un terme ou atlante, supportant un entablement, qui profile sur le chapiteau de chacune de ces figures. On trouve de trop, sans doute, dans le couronnement général de ce palais, une frise enrichie de sculptures, au-dessus de l'entablement dont on vient de parler. Si l'on compte encore la balustrade ornée de statues qui fait l'amortissement définitif de cette masse, on est forcé d'avouer qu'il y a là une cumulation de parties qui ajoute à la hauteur, sans profit pour la grandeur, moralement entendue; on y trouvera aussi, dans la rédondance des ornemens qu'on vient d'indiquer, moins l'emploi que l'abus des richesses de l'art.

Cette critique, qui paraît fondée, pourrait bien au reste ne pas tomber sur San Micheli. On a déjà fait observer, d'après les renseignemens transmis par l'histoire, que les grands et nombreux travaux qui occupèrent, dans des genres si divers, sa longue et laborieuse vie, l'empêchèrent souvent de mettre la dernière main à plus d'une sorte d'entreprise.

La seule énumération de ses ouvrages remplirait plusieurs pages. Obligés de choisir entre tant d'édifices, les notions de quelques-uns des plus notables, nous citerons avec Vasari le célèbre palais Soranzo, construit à Castel-Franco, entre Padoue et Trevise, sur le territoire vénitien, et qu'on répute une des plus grandes, des plus belles et des plus commodes habitations de campagne qu'il y ait, dans un pays peuplé de demeures qui rappellent le luxe et la richesse des anciens patriciens de Rome.

Le gouvernement aristocratique n'est pas le plus favorable à ces vastes entreprises de l'art de bâtir, que

la puissance des monarchies peut seule concevoir et exécuter, mais il n'en est pas qui fournisse à l'architecture des palais, soit de ville, soit de campagne, de plus nombreuses occasions d'édifices proportionnés à ce degré de grandeur sans ostentation, de richesse sans faste, qui convient aux familles patriciennes. C'est encore dans ce gouvernement, que les familles distinguées ont le plus d'intérêt à perpétuer leur existence; et les palais auxquels s'attache leur nom, deviennent tout naturellement les monumens les mieux appropriés à cette honorable ambition. On ne saurait dire ce que, dans toute l'Italie, l'architecture moderne a dû au principe politique dont on vient de faire comprendre l'influence. Peut-être aussi, les changemens survenus dans les idées et les mœurs de nos temps actuels suffisent-ils, pour nous rendre compte de l'état de pénurie et de mesquinerie, où, non les talens de l'architecte, mais les moyens de l'architecture se trouvent de nos jours partout réduits.

Venise, entre tous les états de l'Italie, est peut-être celui où se développèrent jadis, avec le plus d'évidence, les effets du principe politique de l'aristocratie, dans son rapport avec l'architecture. San Micheli y a laissé, dans plus d'un palais, des monumens de son talent, et d'un goût de bâtir appliqué spécialement aux habitations, goût dont il semble y avoir donné les premiers modèles, si bien suivis et même surpassés depuis par Palladio.

Tels sont les deux palais qu'il construisit pour la famille des Cornaro, l'un à Piombino, l'autre à Venise même, près de l'église de Saint-Paul. Tel est encore le

palais de la famille Bregadini qu'il restaura, et dont il embellit avec beaucoup de goût tous les intérieurs.

Mais on s'accorde à mettre au premier rang de ses ouvrages le palais Grimani, à Venise, un des plus magnifiques de cette ville. La dépense de sa construction fut prodigieuse. Il est situé sur le grand canal, près de l'église Saint-Luc, et c'est un des monumens les plus remarquables, entre tous ceux dont l'architecture a décoré les deux rives de ce canal, qui est, en quelque sorte, la grande rue d'une ville bâtie, comme par enchantement, au milieu des eaux de la mer.

Le terrein sur lequel devait s'élever cet édifice est très vaste, mais un des plus irréguliers qu'il y ait. Cet inconvénient n'est point rare à Venise, où la multiplicité des canaux a découpé tous les espaces sans aucun égard aux dispositions qu'exigerait l'architecture. C'est un mérite de plus pour l'architecte de savoir vaincre ces difficultés. On n'en a jamais triomphé avec plus de succès que ne le fit San Micheli au palais Grimani. Il n'y a que le plan qui puisse révéler tout ce qu'il fallut d'intelligence, pour dissimuler le peu de correspondance des lignes et des angles.

Toutefois l'œil n'aperçoit aucune disparate dans l'exécution de la façade et celle du superbe vestibule où l'on entre.

Rien de plus beau, d'une plus pure exécution que l'ordonnance à rez-de-chaussée de ce palais. Rien de plus harmonieux dans les masses, de plus riche dans les détails, et de plus varié dans l'opposition des vides et des pleins. Toute cette ordonnance est dans le style corinthien; les pilastres et les colonnes du rez-de-chaussée

ou du premier étage sont de l'ordre qu'on appelle ainsi. Le troisième ordre est ce qu'on nomme composite. On a reproché à cet étage qui, par sa position et le choix de son ordonnance, semblait demander plus d'élégance, d'être d'une proportion plus courte, et d'avoir un caractère écrasé qui ne répond pas au reste.

Mais on sait que San Micheli eut encore le malheur de ne pouvoir point terminer cette grande construction, et là, comme dans plus d'une occasion, il est arrivé que les continuateurs, par la manie d'améliorer, ont altéré le projet qu'ils auraient dû respecter.

San Micheli, comme on doit facilement le croire, ne put satisfaire à ses innombrables entreprises, sans l'aide de quelque coopérateur habile et intelligent. Il fut assez heureux pour trouver cette ressource dans un élève, qui était son neveu, nommé Jean-Jérôme, sujet distingué, qui s'étant livré surtout aux travaux des fortifications, lui fut de la plus grande utilité, le suppléa dans beaucoup d'entreprises, et sur lequel il pouvait se reposer avec confiance de tous les soins et détails pratiques de la construction. Jean-Jérôme est cité comme ayant, non-seulement pris part aux grands travaux militaires de San Micheli, mais comme unique auteur lui-même de plusieurs de ceux qu'on attribue à son oncle. Son mérite personnel fut tellement reconnu, que le gouvernement vénitien lui assigna un traitement égal à celui de son oncle, et sa réputation s'était accrue au point qu'on le jugea même supérieur à lui, dans certaines parties de la construction militaire. Nul alors ne l'égalait dans l'art de lever les terreins, de dresser les plans, et de faire les modèles en relief, non-seulement

des constructions, mais des sites même où l'on devait bâtir.

San Micheli jouissait, avec une extrême satisfaction, des succès d'un neveu dont la réputation rejaillissait sur celui qui l'avait formé, et dont la rare activité lui permettait un repos nécessaire à sa vieillesse. Cependant il eut le malheur de lui survivre. Jean-Jérôme avait été envoyé dans l'île de Chypre pour en visiter les fortifications. La fatigue qu'il eut à essuyer et les grandes chaleurs de l'été lui causèrent une fièvre pernicieuse qui l'enleva au bout de huit jours, à l'âge de quarante-cinq ans.

Cette mort fut très sensible au sénat. Elle lui enlevait un sujet que personne ne pouvait dignement remplacer. Mais la plus grande douleur fut celle de San Micheli, qui perdait dans ce neveu son soutien et la dernière espérance de sa famille. Malgré les efforts qu'il fit pour vaincre sa douleur, et peut-être, par ses efforts même, il fut peu de jours après attaqué de la maladie qui le mit au tombeau. Son corps fut porté dans l'église de Saint-Thomas, dont il avait donné le modèle.

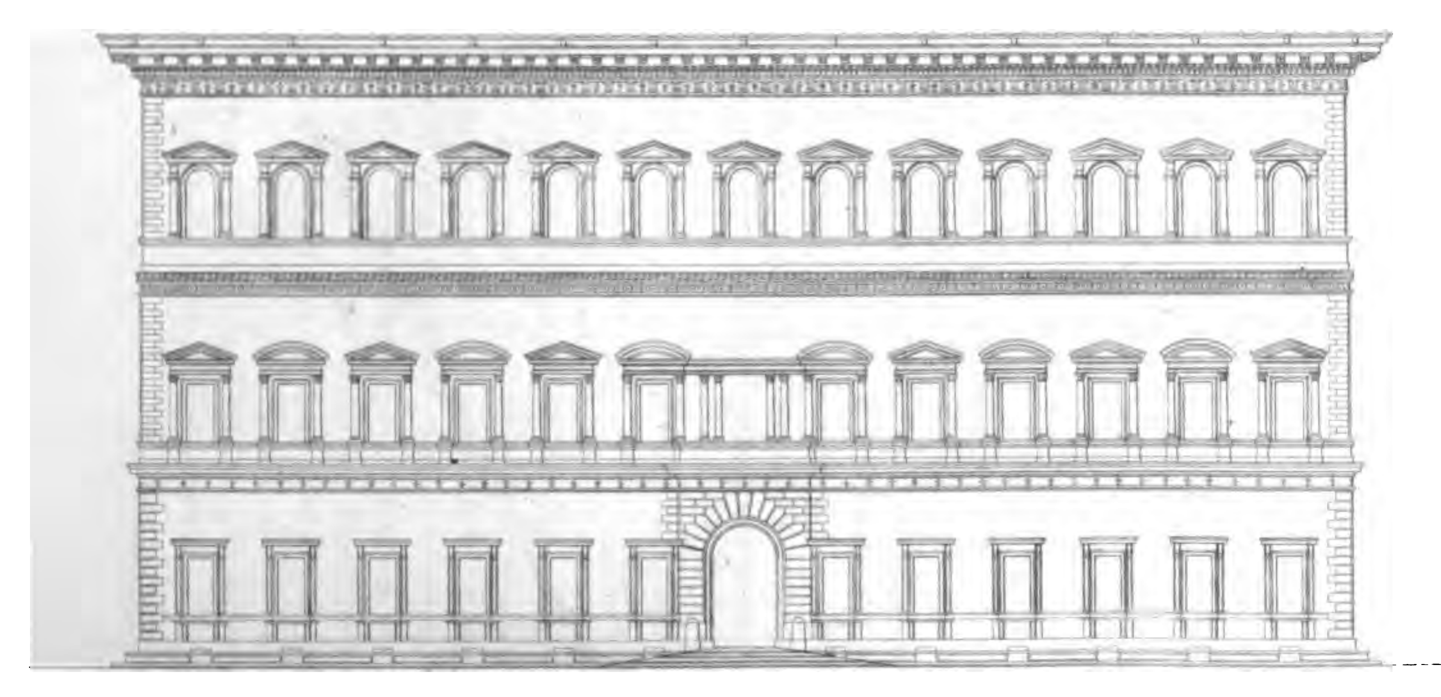
San Micheli fut de ce petit nombre d'hommes chez qui les qualités du caractère et du cœur, se trouvèrent à l'égal des dons de l'esprit et de l'imagination. Son humeur était grave, mais toutefois mêlée d'enjoûment. Religieux par principe et par inclination, il n'entreprenait aucun ouvrage, sans faire chanter une messe solennelle, pour invoquer l'assistance d'en haut. Généreux et obligeant sans mesure, ses amis disposaient de sa fortune comme de lui-même. Irréprochable dans ses mœurs, il mena une vie constamment exemplaire. Vasari, qui

l'avait connu, raconte de lui un trait qui prouve la délicatesse de ses sentimens. Tourmenté par le souvenir d'une liaison qu'il avait eue dans sa jeunesse, à Monte Fiascone, avec la femme d'un marbrier dont il avait obtenu quelques faveurs, et sachant que cette femme peu fortunée avait une fille, dont il croyait possible qu'il eût été le père, il lui envoya cinquante écus d'or pour la marier. La mère eut beau le dissuader et lever tous ses scrupules à cet égard, il la força de garder cette somme. La république de Venise voulut plus d'une fois le combler de bienfaits, mais il conjura toujours le sénat de les reporter sur ses neveux.

En un mot, ses qualités le firent chérir, autant que ses talens le firent admirer de tous ses contemporains. Michel-Ange ne prononçait son nom qu'avec vénération.



SAN GALLO.



PALAIS FARNÈSE, À ROME.

E. Ollivier sc.

T. I. p. 179

SAN GALLO (ANTOINE),

ARCHITECTE FLORENTIN,

MORT EN 1546.

Le talent dans la profession des beaux-arts est rarement héréditaire. Le génie n'est pas un bien de famille. Il y a eu cependant des exceptions en ce genre. La famille des San Gallo en fut une. Quatre de ses membres ont successivement illustré leur nom dans l'architecture. Car le père des deux premiers San Gallo, *Giamberti* (c'était leur nom patronimique), eut aussi dans son temps une grande réputation.

Antoine San Gallo, celui dont nous écrivons la vie, ne tenait que par sa mère à la famille des San Gallo dont il prit le nom. C'était contracter l'engagement de devenir habile, car un grand nom impose de grandes obligations. Son père l'avait destiné à la profession de menuisier, mais le jeune Antoine avait entendu parler de ses oncles maternels *Giuliano* et *Antonio da San Gallo*, et du grand crédit dont ils jouissaient comme architectes à Rome. Il se rendit dans cette ville n'étant encore artiste que par le desir de le devenir, et par l'espérance d'y trouver les leçons et les exemples de ses parens. L'appui qu'il en attendait lui manqua bientôt. Ses protecteurs naturels quittèrent Rome, et il fut obligé d'en

chercher d'autres, qui ne manquent jamais, le travail et l'étude.

Il leur dut bientôt de parvenir à se recommander auprès de Bramante. Ce célèbre architecte était devenu paralytique; mais l'esprit chez lui n'avait rien perdu de son activité. Il ne lui fallait que d'autres organes dociles aux ordres de sa pensée, capables de recevoir et de fixer toutes ses idées. Il trouva dans le jeune San Gallo ce suppléant fidèle, intelligent et zélé. Après beaucoup d'épreuves de son exactitude, et de la facilité avec laquelle il savait s'identifier à lui, il en fit un autre lui-même. Bramante continua ainsi, jusqu'à sa mort, de bâtir par les mains d'Antoine San Gallo. L'occasion était belle à un jeune homme pour se produire. Bramante était le plus célèbre architecte et le plus en vogue qu'il y eût alors. Etre ainsi son substitut, c'était se préparer à devenir un jour son successeur. Aussi eut-il bientôt une réputation qui fit présager ses succès futurs.

Une chose lui fait un honneur particulier, c'est qu'à l'école de Bramante il devint très habile constructeur, et l'on sait que la science de la construction ne fut pas le mérite principal de cet architecte. Les élèves sont si souvent portés à imiter les défauts de leurs maîtres, qu'on sait déjà gré à ceux qui ne les outrent point. Mais savoir en profiter pour les fuir, et se distinguer par des qualités contraires, est un effort assez remarquable. C'est ce que fit Antoine San Gallo, qu'on reconnut à bon droit pour un des meilleurs constructeurs qu'ait eus l'architecture.

Telle était l'opinion établie sur son compte, que le cardinal Alexandre Farnèse (depuis pape sous le nom de

Paul III), voulant restaurer son vieux palais de *Campo di Fiore*, s'adressa de préférence à lui, pour avoir un nouveau projet. L'intention du cardinal alors n'était pas de faire un bâtiment entièrement neuf, encore moins de construire ce vaste palais Farnèse, qui, à tout prendre, pour la grandeur de la masse, la régularité de son ensemble, et l'excellence de son architecture, a tenu jusqu'ici, dans l'opinion des artistes, le premier rang entre tous les palais qu'on renomme. Heureusement le génie de San Gallo fut prophétique, et le goût du cardinal ne le fut pas moins dans le projet que présenta le premier, et que le second adopta. Ce projet, commencé d'abord sur une modique échelle, eut cela de particulier, qu'il fut susceptible, comme nous le verrons dans la suite, de s'agrandir, et de se prêter, tout en conservant l'ouvrage déjà fait, aux grandes dimensions qu'exigea ultérieurement la haute fortune des Farnèse.

Un des premiers ouvrages de San Gallo à Rome, et que l'on ne met pas au nombre de ses meilleurs, est l'église de la Madone-de-Lorette, place de la colonne Trajane. Le plan au reste ne lui en appartient pas, et l'édifice avait été commencé dès 1507 lorsqu'il n'était encore qu'un jeune élève. Aussi ne lui en attribue-t-on que l'achèvement et la décoration. Sur une masse quadrangulaire et ornée de pilastres composites accouplés, s'élève une coupole à double voûte, dont le tambour est octogone, et paraît généralement trop haut. L'intérieur du dôme qui seul forme toute l'église est également à huit pans. Le principal mérite, celui du moins qui recommande avant tout cette coupole, est d'avoir été la première à Rome qu'on ait construite dans le

système de double voûte. Elle a 45 pieds 6 pouces de diamètre intérieur, et 86 pieds 8 pouces de hauteur, jusqu'au-dessous de la lanterne. Le style général de cette architecture, ses formes et ses détails ont de la lourdeur, et l'architecte Giacomo del Duca a encore aggravé ce défaut, pour l'œil, par l'énorme et vicieuse lanterne dont il a couronné le monument.

Vers le même temps, San Gallo éleva un palais en face de celui de Venise; nous le désignons par l'emplacement qu'il occupe, faute de pouvoir indiquer le nom du propriétaire actuel. Il est peu considérable par sa masse, mais il l'est beaucoup par tout ce qui fait le mérite d'un semblable édifice. Dès l'origine, il fut réputé être le plus commode, le mieux distribué, le plus élégant, dans ses intérieurs, de tous les palais de Rome. Quoique depuis cette époque, ce qu'on a le plus perfectionné soit précisément cette partie de disposition et d'agrémens intérieurs, le petit palais dont on parle ne semble point avoir vieilli. (On entend désigner ici ce genre de mérite qui vient de la mode et passe avec elle.) En effet il est rempli de ces sortes de beautés qui non-seulement ne vieillissent pas, mais qui sont faites pour rajeunir le goût de tous les siècles. C'est bien ce qu'on peut affirmer de ces beaux intérieurs, où Perrin del Vaga a laissé des modèles de son talent inimitable pour la décoration. Il faudrait encore vanter l'élégance des escaliers et des portiques de la cour, particulièrement celle de la façade même du palais, façade simple à la vérité, mais de cette simplicité qui est, plus qu'on ne pense, une des richesses de l'architecture, s'il est vrai qu'en ce genre, comme dans beaucoup d'autres, le luxe de la parure

ne soit trop souvent que le déguisement de la pauvreté.

Ce petit palais est un ouvrage classique pour les architectes. Chambranles de portes et de fenêtres, profils d'entablement, détails d'exécution, tout y est de ce beau style du siècle d'or de l'architecture moderne. On trouve cependant et avec quelque raison, que les colonnes de la porte dorique d'entrée sont montées sur des piédestaux trop élevés, et l'on fait le même reproche aux colonnes des portiques de la cour.

Divers autres palais plus ou moins considérables, qu'il ne serait pas facile d'indiquer aujourd'hui, de manière à les faire connaître par leur nom, occupèrent San Gallo à Rome et dans les environs, et augmentèrent à-la-fois sa fortune et sa réputation.

Bramante mort, le pape Léon X lui avait donné pour successeur, dans la construction de Saint-Pierre, Raphaël, auquel Joconde fut bientôt adjoint; Julien de San Gallo vint ensuite. Mais Joconde quitta Rome, et Julien de San Gallo se trouva forcé par ses infirmités de regagner Florence. Personne alors n'avait plus de droit qu'Antoine San Gallo de remplir une place qui le faisait succéder à son oncle et à son maître. Aussi le cardinal Farnèse n'eut point de peine à obtenir ce choix de Léon X. Cependant la construction de Saint-Pierre ne fit que peu de progrès sous sa direction. Il fortifia les fondations et les piliers de Bramante; mais toute la dépense s'enfouissait en terre. La nombreuse succession d'architectes produite par les circonstances, avait singulièrement multiplié les projets. Chacun faisait un nouveau modèle, ce qui ne contribuait qu'à augmenter l'indécision. Nous parlerons plus bas du grand modèle exécuté par San

Gallo. Tout magnifique qu'il soit, il ne put fixer l'opinion, et l'on verra qu'il n'y a point de sujet le regretter.

Du reste, sous le rapport de la science et des moyens de solidité, le monument n'aurait pu tomber dans des mains plus sûres ni plus expérimentées. Antoine San Gallo eut plus d'une occasion de réparer, en cette partie, les erreurs de ses contemporains. Il rendit cet important service à la Cour-des-Loges du Vatican. Par trop d'égards et de complaisances pour les locataires du palais, Raphaël avait ménagé dans les soubassemens de sa construction, beaucoup de caveaux et de vides qui devaient en affaiblir les points d'appui. Aussi, peu de temps après sa mort, ces belles galeries menaçaient ruine. Antoine San Gallo les reprit en sous œuvre; il remplit les vides, renforça les fondations, et redonna à tout cet ensemble une solidité qui depuis lors ne s'est plus démentie. Beaucoup de parties du Vatican lui eurent la même obligation. Il renforça un des côtés de la chapelle Sixtine. Il agrandit la pièce qui la précède, y ouvrit les deux vastes fenêtres qui l'éclairent, et en fit une des plus grandes salles de ce palais. La chapelle Pauline lui dut aussi sa magnificence; et par ses soins toutes les parties du Vatican, au moyen d'escaliers ingénieusement pratiqués, se trouvèrent mises en communication avec l'église de Saint-Pierre.

En général, ces sortes de travaux ne sont guère propres à indemniser, par beaucoup de gloire, l'architecte qui s'y livre. Cependant San Gallo se fit, et très justement, un grand honneur dans la restauration de l'église de Lorette, la même dont Julien de San Gallo, son oncle, avait très habilement exécuté la coupole, mais en pré-

sumant trop de la solidité des piliers, construits précédemment par Julien de Maiano. Effectivement, l'an 1526, la bâtisse qui jusqu'alors n'avait pas manifesté le moindre mouvement, vint à se lézarder, et à s'ouvrir, non-seulement dans les grands arcs du dôme, mais dans tout le reste de l'église, au point d'annoncer une ruine inévitable et prochaine.

Le mal provenait des fondations, qui n'étaient ni assez larges ni assez profondes. San Gallo, chargé par le pape Clément VII de remédier à ce mal, se mit à étayer toute la construction, et à soutenir toutes les arcades par de fortes armatures. Il y refit des fondations, renforça les murs et les piliers. Après leur avoir redonné une solidité à toute épreuve, il profita de cette refaçon pour changer et améliorer l'ordonnance générale, refaire d'autres profils, et un nouvel entablement. Il parvint enfin, par une rénovation presque entière, à rendre cette église, devenue son ouvrage, une des plus belles de l'Italie.

Nous dirons donc ici avec Vasari que restaurer ainsi, c'est créer, et même faire quelque chose de plus difficile. En effet, ajoute-t-il, créer un édifice est chose naturelle, mais le ressusciter, cela tient du miracle.

San Gallo était trop habile constructeur pour n'être pas un grand ingénieur. Presque toute sa vie fut partagée entre les travaux d'architecture civile, et ceux de l'architecture militaire. Son coup d'essai en fait de fortifications fut l'exécution de celles de Civita Vecchia. Le pape préféra son projet aux dessins des plus habiles ingénieurs qu'il avait rassemblés. La citadelle d'Ancône, celle qui est à Florence près de la porte *à Prato*, celle de

Nepi, pour le duc de Castro, sont des monumens de son savoir, auxquels on pourrait en ajouter beaucoup d'autres qui suffiraient chacun à la réputation d'un constructeur; cependant nous n'en dirons rien, non plus que des fortifications de Perouse, d'Ascoli, etc. Ces travaux d'architecture militaire font sans doute honneur à l'artiste, mais ils n'annoncent que trop des époques ordinairement funestes aux arts.

Il en est peu qui aient été aussi désastreuses, et pour les arts et pour les artistes, que celle de l'an 1527, où Rome fut prise, pillée et saccagée par les troupes allemandes. Les plus beaux monumens furent violés. Beaucoup d'artistes périrent, et presque tous se dispersèrent. Clément VII se retira à Orviette avec la cour pontificale.

Le manque d'eau se faisant éprouver dans cette ville, San Gallo y construisit un puits qu'on doit mettre en tête des principaux ouvrages de ce genre. Il est construit tout en pierre de taille dans une étendue de 25 brasses. Deux escaliers en spirale, pratiqués l'un au-dessus de l'autre, dans le tuf, conduisent jusqu'au fond les bêtes de somme qu'on emploie à puiser l'eau. Par l'une de ces pentes, elles arrivent jusqu'au pont où on les charge, et remontant par l'autre, elles trouvent, sans être obligées de rebrousser chemin, une porte différente et opposée à la première. L'ouverture du puits est si spacieuse, que la lumière du jour s'y répand jusqu'au fond, de manière que les pentes des escaliers adossés au mur, bâti circulairement, reçoivent un jour suffisant des fenêtres pratiquées dans toute sa hauteur.

Si la variété des talens de San Gallo se prêtait aux

inventions les plus diverses, son activité égale à son génie lui donnait les moyens de se multiplier au point de pouvoir suffire à toutes. On a remarqué qu'il conduisait à-la-fois des travaux dans cinq villes, savoir: les ouvrages de fortification d'Ancône, de semblables à Florence, l'entreprise de la restauration, dont on a parlé, à Lorette; à Rome, les travaux du Vatican, et la construction du puits d'Orviette.

L'an 1536, cet enchaînement singulier de causes et d'effets, que le vulgaire appelle les jeux de la fortune, ramena l'empereur Charles-Quint triomphant de Tunis, et comme protecteur de la chrétienté, dans cette métropole du monde chrétien, que ses armées, neuf ans auparavant, avaient traitée plus cruellement que ne l'eussent peut-être fait les infidèles. Rome célébra son entrée par des fêtes magnifiques, et ce fut San Gallo qui fut chargé d'en composer et d'en diriger les décorations.

Il éleva sur la place de Venise, vis-à-vis le palais de Saint-Marc, un arc de triomphe, décoré dans chacune de ses deux grandes faces par quatre colonnes corinthiennes qui supportaient un entablement faisant ressaut sur chacune d'elles. Entre les colonnes étaient peints des bas-reliefs représentant les plus belles actions de l'empereur. Dans le haut s'élevaient les statues des princes de la maison d'Autriche. Aux quatre angles étaient des figures de captifs. D'après les descriptions qui s'en sont conservées, ce monument temporaire offrait tous les détails et ornemens réunis des plus beaux arcs antiques; et le décorateur, libre d'employer les couleurs, pour donner avec peu de frais à chaque partie l'apparence des plus beaux marbres et des métaux les plus précieux,

en avait fait un ensemble de richesses et de variétés, auquel la réalité dans l'architecture pourrait difficilement atteindre. Nonobstant cet avantage qui est le privilège de l'architecture feinte, on jugea que si le monument eût pu être exécuté avec les matériaux et les moyens ordinaires de l'art, ont l'eût compté parmi ses chefs-d'œuvre. Mais il eut le sort des ouvrages de ce genre. Destiné à briller un moment, sa durée ne fut que de quelques jours, et disparut avec les circonstances qui l'avaient fait naître.

Il n'appartient qu'à l'art de la gravure de perpétuer les inventions décoratives, auxquelles donnent lieu les fêtes publiques. Sans doute il y aurait à gagner plus qu'on ne pense à la conservation de ces productions éphémères de leur nature. D'abord ce serait un moyen de transmettre d'utiles leçons et de beaux exemples, à ceux qui se trouveront dans la suite chargés de semblables travaux; mais ce serait aussi là que l'histoire de l'architecture, et celle du talent particulier de l'architecte trouveraient les meilleurs renseignemens. C'est en effet dans ces sortes d'inventions que, libre de toutes les entraves d'une économie qui restreint et tronque si souvent les plus beaux projets, l'artiste peut donner l'essor à son imagination, et en étaler toutes les richesses. Mais, à cette époque, l'art de la gravure n'avait pas encore pris son extension. Elle n'était pas arrivée au point de pouvoir devenir l'auxiliaire de l'histoire.

Un reproche qu'on est en droit de faire aux siècles postérieurs à celui de San Gallo, c'est d'avoir laissé à Rome, sans le terminer, un monument à-peu-près du même genre, mais réel, c'est-à-dire en matériaux soli-

des, et de la construction la plus durable. Je parle de la porte appelée *di San Spirito*, qui termine la grande et belle rue de la Longara. Elle est toute bâtie de pierre travertine, et avec une solidité qui ajoute encore au caractère énergique de son architecture. Vasari nous apprend qu'après la mort de San Gallo, qui ne termina point cet ouvrage, l'envie, non-seulement s'opposa à son achèvement, mais essaya même d'en obtenir la démolition. Heureusement ces tentatives n'eurent aucun succès; mais le monument est resté jusqu'à nos jours dans le même état d'imperfection. Une légère dépense suffirait pour en compléter l'ensemble, et donnerait à l'architecture un des plus beaux modèles de porte qu'on pût citer.

San Gallo construisit pour lui-même, dans la rue Giulia, un très beau palais, qui depuis appartint au cardinal Riccio, et fut ensuite acquis et agrandi par la famille Sachetti, dont il a porté le nom jusqu'à nos jours. Sa façade se compose de deux étages, entre lesquels est pratiqué un plus petit (*mezzanino*). Chaque étage a sept fenêtres de face. Au rez-de-chaussée la porte occupe la place de la fenêtre du milieu. Les chambranles des fenêtres de ce rez-de-chaussée ont leur encadrement un peu trop chargé de profils. Les consoles en sont lourdes, et ont trop de saillie. Même observation relativement à la porte. On remarque que l'ouverture des fenêtres du premier étage est un peu pyramidale. L'antiquité offre plus d'un exemple de chambranles ainsi inclinés. San Gallo en a encore usé de même aux fenêtres et aux portes du rez-de-chaussée, dans la cour du palais Farnèse. Du reste, l'ordonnance générale et la disposi-

tion de la façade du palais Sachetti, sont d'un goût sage et régulier, et portent un grand caractère de solidité.

Paul III (Farnèse) venait de monter sur le siège pontifical. Jusqu'alors la construction de Saint-Pierre avait été traversée par tous les genres de contre-temps imaginables. Disons-le même, cette entreprise, conçue si en grand par Bramante, avait été mal commencée par lui. Je ne veux point parler de la faiblesse de ses moyens de construction, faiblesse à laquelle il fallut depuis porter plus d'un genre de secours: je parle de la manière incohérente et décousue dont on avait procédé (peut-être par nécessité), dès l'origine, à la formation de l'édifice. Un monument d'une aussi grande étendue, composé de tant de parties faites pour se communiquer de la force par des appuis respectifs, aurait dû s'élever tout ensemble sur une fondation générale, et sur un plateau ou massif commun à toute la superficie : c'est le meilleur moyen d'éviter les inégalités de tassement dans les matériaux. Alors toutes les parties montant ensemble font ensemble leur effet; tous les arcs se bandant à la fois s'arcboutent l'un par l'autre. Il y a dans la pratique matérielle de la bâtisse une certaine unité de temps et d'action, si l'on peut dire, que le besoin recommande, comme le goût la prescrit en d'autres genres. Construire un édifice, et le fonder par morceaux détachés, est un inconvénient moins apparent, mais plus réel, que serait celui de le projeter par fragmens séparés.

Tel fut cependant le défaut de la construction de Bramante. Cet architecte fut en quelque sorte forcé de commencer son monument par les parties, je veux dire

les supports de cette grande tour du dôme, qui naturellement devait s'élever en dernier. Gêné par la vieille église de Saint-Pierre, qu'on ne voulut point abattre en entier, avant que la nouvelle fût en quelque sorte prête à la remplacer, il se mit à construire les grands arcs du dôme sur des piliers plus ou moins isolés, au lieu que leur construction n'aurait dû s'achever qu'avec les arcs des quatre nefs qui auraient servi de contrefort à cette bâtisse. Probablement, si l'on eût pris de telles précautions, surtout celle d'un plateau général, toutes ces masses se seraient maintenues ensemble, et il se serait manifesté moins de lézardes dans les soutiens de la coupole.

Sous Léon X, successeur de Jules II, Raphaël, Joconde et Julien de San Gallo, ne s'occupèrent que du soin de fortifier les fondations des piliers. Bientôt il fut résolu aussi d'en augmenter l'épaisseur, quoiqu'ils eussent 42 pieds de large, à chacune de leurs deux grandes faces, et qu'à l'ouverture des arcs ils fussent épais de 21; mais des trois premiers successeurs de Bramante, l'un mourut, et les deux autres se retirèrent sans avoir rien opéré de décisif.

Balthazar Peruzzi et Antoine San Gallo leur succédèrent, et entreprirent, chacun dans leurs projets particuliers, de réduire à une croix grecque, ou à quatre croisillons égaux, le projet en croix latine de Bramante. Celui des deux qui en conservait le plus les dispositions de détail était Balthazar Peruzzi: Léon X avait adopté son plan.

Mais Léon X mourut en 1521, et avec lui les arts semblèrent aussi près de s'éteindre. Le règne d'Adrien VI fut tout au moins, pour eux, un interrègne

de dix-neuf mois. Avec Clément VII (c'était un Médicis), ils commencèrent à revivre, lorsque les catastrophes du temps les replongèrent encore dans l'oubli, ainsi que les travaux de Saint-Pierre, qui restèrent, non sans de notables préjudices, suspendus pendant près de douze années. Durant cet espace de temps, Peruzzi ne fit autre chose qu'achever la tribune ou l'hémicycle du fond de l'église. Il mourut en 1536, et laissa San-Gallo seul chef des travaux.

Tout présageait à cet architecte l'honneur de mettre fin aux longues indécisions, dont cette grande entreprise avait enfin besoin de sortir. Celui qui pouvait les résoudre (Paul III) le voulait aussi. Il était le protecteur déclaré de San Gallo. Il lui commanda donc d'exécuter un modèle en relief, dont la grandeur et la dépense annoncèrent, que le pape n'entendait plus qu'on marchât sans avoir un but définitivement fixé.

Ce modèle qui nous est parvenu, et qu'on voit aujourd'hui dans une des pièces du belvédère, fut executé en bois, sous la direction de San Gallo, par Antoine Labaco son élève, et son travail coûta la somme de cinq mille cent quatre-vingt-quatre écus d'or. Il a 35 palmes de long, 26 de large, et 20 et demie de hauteur. Considéré comme travail mécanique de modèle, c'est un objet digne d'admiration. Quant au projet en lui-même, c'est-à-dire quant au fond de l'invention, de la composition et du goût, il faut être de l'avis de Michel-Ange, et avouer que de toute manière il y eut beaucoup à gagner de ne point le réaliser en grand.

De tous les projets de la basilique de Saint-Pierre, il n'y en eut pas de plus compliqué dans le plan, de moins

simple dans l'élévation, et d'une décoration aussi chargée que celui de San Gallo. Tout en réduisant, comme l'avait projeté Balthazar Peruzzi, comme le fit depuis Michel-Ange, la croix latine du plan de Bramante, à la forme de croix grecque, il prolongeait son édifice par l'addition d'un vestibule démesuré, qui n'était rien moins qu'un temple mis en avant d'un temple. L'intérieur de l'église aurait été rempli de petites parties en renfoncement, de chapelles accessoires, qui n'auraient servi qu'à augmenter la dépense, sans ajouter à la grandeur apparente du vaisseau, à la dimension visible du plan.

Quant à l'élévation extérieure, qu'y remarque-t-on au premier aspect? On ne peut y voir qu'une sorte d'agglomération d'objets, de parties d'édifices divers, de compositions de détails compilés de toutes parts. Ce ne sont qu'ordonnances sur ordonnances, portiques sur portiques, arcades sur arcades, masses sur masses, etc. On croirait que San Gallo aurait eu l'intention de réunir le Panthéon, le mausolée d'Adrien, le Colisée, etc., enfin tout ce que l'art de l'architecture avait produit en différens temps, et pour divers objets. Cependant, au milieu de toutes ces grandeurs architecturales réunies, ce que chacun aperçoit du premier coup dans ce modèle, c'est que le monument, en perdant son unité, se rapetisse pour l'esprit; c'est que la coupole, par le découpement de sa forme, perd jusqu'à l'idée de sa grandeur réelle; c'est que le frontispice du temple offre tant de parties, que ces parties ne donnent plus d'ensemble. On ne saurait dire, en outre, à quel point cette complication, en multipliant le travail de la main d'œuvre, aurait aussi augmenté la dépense.

Michel-Ange s'opposait à l'exécution de ce projet, avec toute la liberté d'un homme qui ne prétendait, ni supplanter San Gallo, ni devenir en rien son rival. Forcé dans la suite de le remplacer, il fit de ce dispendieux modèle la critique à-la-fois la plus judicieuse et la plus convaincante : ce fut un nouveau modèle qui ne coûta que vingt-cinq écus, et d'après lequel Saint-Pierre fut construit.

Ce n'est pas la seule démonstration, mais c'en est une des plus remarquables qu'il y ait de cette vérité, qu'en fait de bâtiment, le bon goût est presque toujours compagnon de l'économie. On a de Michel-Ange une lettre dans laquelle il développe tous les inconvéniens du projet de San Gallo; et Vasari nous apprend qu'il traitait de gothique cet amas de clochers, de pyramides et de pointes dont il est hérissé.

Malgré toutes ces critiques trop bien fondées, on ne saurait refuser au modèle de San Gallo un fort grand mérite, chaque partie prise en détail. Chacune considérée isolément, dénote un talent formé par les meilleures doctrines de l'antiquité, quant au choix des formes et à la pureté du style. Pour ce qui est de la construction, San Gallo, dans ce modèle, s'est montré homme supérieur, et il fallait l'être réellement, ne fût-ce que pour imaginer un plan aussi compliqué.

Du reste il contribua singulièrement à raffermir, à consolider l'ouvrage de Bramante, et à préparer une solide assiette aux constructions postérieures. Tout en travaillant dans la seule vue de son projet, il ne fut pas inutile à celui de Michel-Ange. La quantité de matériaux qu'il fit enfouir dans les fondations de l'édifice fut pro-

digieuse. Si on les voyait étendus au-dehors, dit Vasari, on aurait peine à s'en expliquer l'emploi. Ces travaux cachés firent effectivement la fortune de Lorenzetto, qui en eut l'entreprise, à tant *la canne* (comme nous dirions à tant la toise). Voilà ce que fit San Gallo, et tels furent les services qu'il rendit à la construction de Saint-Pierre. Sa mort, survenue en 1546, contribua encore à faire abandonner son projet. Michel-Ange devait avoir l'honneur de triompher de toutes les irrésolutions, et d'être le principal auteur du plus grand temple du monde.

Mais San Gallo le fut d'un des plus grands palais de Rome, et du plus beau peut-être de l'architecture moderne. Je veux parler du palais Farnèse, dont on a déjà vu qu'il avait jeté les fondemens, comme s'il eût prévu son futur agrandissement. Le pape Paul III ne pouvait plus donner suite au projet qu'il avait agréé n'étant que cardinal. Il n'y avait encore d'élevé que la façade, du côté de la place jusqu'au premier étage, et un seul côté de la cour. San Gallo n'eut besoin, sans rien changer à l'ouvrage déjà fait, que d'agrandir son plan, et d'amplifier sa masse dans tous les sens. L'intérieur vit augmenter les dimensions des appartemens, des galeries et de toutes les pièces. L'ensemble de la construction enfin arriva à ce point de grandeur, qui le fait triompher au milieu de toutes les grandeurs de la ville de Rome.

Sous quelque point de vue en effet, et de quelque côté qu'on embrasse l'aspect de cette ville, du haut des collines et des monumens qui permettent à l'œil de parcourir les masses de tous ses édifices, celle du palais

Farnèse domine de toutes parts, et se fait remarquer comme une des plus imposantes. Il y a en Europe des palais de souverains d'une beaucoup plus grande étendue; on verra dans d'autres édifices des parties d'architecture plus riches, plus magnifiques, plus variées; mais on ne citerait peut-être nulle part un corps complet de bâtiment plus régulier par son plan, plus uniforme dans les quatre faces de son quadrangle, d'une construction plus soignée, d'une distribution mieux étendue, une cour environnée de plus beaux portiques, enfin un tout plus achevé et avec un meilleur accord entre ses parties, tant dans l'intérieur qu'à l'extérieur.

San Gallo n'eut pas, à la vérité, l'avantage de terminer en entier ce grand ouvrage. On sait que le bel entablement qui couronne le palais est de Michel-Ange, qui acheva aussi le troisième ordre ou l'étage supérieur de la cour. La grande *loggia* qui donne sur la rue Giulia passe encore pour être l'ouvrage de Vignola. Mais avoir donné le plan général de ce grand corps d'architecture, le dessin de toutes ses parties, l'idée première de tous les détails qu'on y admire, c'est avoir acquis, et au-delà, le droit d'en être cité comme l'unique architecte. Ainsi, sans prétendre frustrer tous les continuateurs de cette grande entreprise, d'une part d'honneur dans son achèvement, c'était à l'article de San Gallo qu'il convenait d'en placer la description générale.

Le palais Farnèse forme un grand quadrangle de 185 pieds dans son petit côté, de 240 dans son côté le plus long.

Sa construction à l'extérieur est en briques, excepté les chambranles des fenêtres, des portes, les angles des façades, l'entablement général et la *loggia*, sur la rue Giulia,

qui sont en pierre travertine. Quant à l'intérieur de la cour, il est construit entièrement de travertin, et dans aucun édifice on n'a porté plus loin le choix et le travail de cette pierre, la précision et la beauté de son appareil. Vasari, dans le traité préliminaire de ses vies des artistes, a vanté l'excellence de cette construction, ainsi que la manière dont tous les détails y sont traités. Il est certain que, depuis les ouvrages des anciens Romains, rien n'a paru de plus parfait en ce genre. On doit dire même que, sous le rapport de la pureté d'exécution, la partie de la construction y est supérieure à celle de plus d'un édifice antique, tel, par exemple, que le Colisée, et elle peut entrer en parallèle avec celle du théâtre de Marcellus.

L'élévation extérieure est formée de trois étages ou rangs de fenêtres (en comptant celui du rez-de-chaussée), qui règnent sans le moindre changement dans les quatre faces du palais. Cette symétrie n'est interrompue que sur une seule face par la *loggia* dont on a parlé. Quant au côté qui regarde la place, et qui est celui de la principale entrée, il n'y a d'exception à cette uniformité qu'au premier étage, pour la fenêtre du milieu, qui fut décorée de quatre petites colonnes, destinés à recevoir par forme de couronnement un écusson.

Les chambranles du rez-de-chaussée sont d'un caractère qui convient à sa position, c'est-à-dire d'un goût plus simple, d'une dimension plus raccourcie que ceux de l'étage principal. Ceux-ci sont du mode le plus riche dont on trouve l'emploi dans l'architecture appliquée aux niches, que l'on appelle *à tabernacle*. Ils se composent d'un encadrement accompagné de deux colonnes, dont

les piédestaux ont la même hauteur que celle de l'appui des fenêtres. Ces colonnes d'ordre corinthien sont surmontées de frontons alternativement angulaires et circulaires.

Le troisième rang de fenêtres présente la même régularité d'ordonnance. Toutefois leurs chambranles offrent un choix de formes moins pures, et d'une composition moins sévère. Tout porte à croire que cet étage supérieur, au-dehors, ne fut pas (comme cela est arrivé au même étage dans l'intérieur de la cour) exécuté par San Gallo, ni même très probablement d'après ses dessins. C'est précisément ce caractère noble, pur et sage, si bien empreint sur tout ce qu'on sait avoir été son ouvrage en propre, qui fait présumer qu'un goût différent du sien, aura introduit dans les chambranles de cet étage certaines nouveautés de formes, dont les exemples ne se trouvent que parmi les monumens de la basse antiquité. On veut parler de ces cintres de fenêtres abritées par un fronton, dont on a supprimé la base. On entend faire remarquer encore ces doubles consoles servant de support aux colonnes ioniques, qui accompagnent les chambranles. Or, ces détails un peu capricieux semblent annoncer un style moins fidèle aux erremens de la belle antiquité. Et tel fut dans plus d'un détail de formes celui de Michel-Ange, bien qu'on lui doive le grand et bel entablement qui couronne, avec autant de richesse que de goût, toute cette masse.

Ce qu'on vient de décrire appartient à la façade du palais donnant sur la place, ainsi qu'aux deux faces latérales, qui participent en tout du même dessin et de la même distribution. La façade qui donne sur la rue

Giulia diffère des trois autres, seulement dans son milieu, lequel se compose d'un triple rang en hauteur d'arcades en travertin. L'ordre inférieur est dorique, celui du premier étage est ionique, et la *loggia* dans l'étage supérieur, est une galerie ouverte par trois grandes arcades, dont les pieds-droits sont ornés de colonnes corinthiennes. Pour le goût, la forme et la dimension, c'est une répétition des trois ordonnances de la cour.

On ignore si cette *loggia* était entrée dans les projets de San Gallo, ou si on doit en attribuer l'idée, comme l'exécution, à ceux qui achevèrent le troisième étage, et sans doute d'après les vues d'agrandissement qu'avait conçues le pape Paul III. Il est certain que, selon les intentions de ce pontife, la façade principale du palais devait finir par être celle qui donne aujourd'hui sur la rue Giulia. La décoration architecturale dont on vient de parler l'annonce assez. Une seconde cour devait occuper de ce côté l'emplacement, où jadis était le bâtiment qui renfermait le groupe (maintenant à Naples) que l'on appelait le *Taureau Farnèse*. Un pont devait être construit dans cette direction sur le Tibre, pour établir une communication entre ce grand palais et celui qu'on appelle encore de nos jours, dans la rue de la Longara, *la Farnesina*, ouvrage du célèbre Balthazar Peruzzi.

Autant l'extérieur du palais Farnèse présente de sagesse et d'uniformité dans l'ensemble et les détails de sa masse, autant, lorsqu'on entre dans sa cour, les galeries qui la précèdent, comme les portiques qui l'environnent et la composition de cet intérieur, offrent de richesse et de magnificence. Le vestibule d'entrée, du côté de la place,

est du genre le plus noble. Deux rangées de six colonnes de marbre, isolées, élevées sur des piédestaux, soutiennent une voûte en berceau, richement ornée de caissons. Ces deux rangs de colonnes isolées forment l'allée du milieu, accompagnée d'allées collatérales moins larges. Les colonnes de celles-ci, engagées de chaque côté dans le mur, répondent aux colonnes isolées, et une niche est pratiquée dans chaque entre-colonnement.

Le quadrangle de la cour, entre les colonnes des portiques, a 83 pieds d'étendue dans chacun de ses côtés. Son élévation se compose des trois ordonnances dont on voit la répétition au corps du milieu de la façade sur la rue Giulia. Deux rangs d'arcades en portiques ouverts, avec galeries circulant alentour, forment le rez-de-chaussée et le premier étage.

Le rang inférieur des portiques a ses pieds-droits ornés de colonnes doriques, dont la frise est en triglyphes et métopes, où sont sculptés des symboles divers. On ne citerait guère d'architecture plus classique, plus correcte et traitée avec plus de soin. Les pieds-droits de ces portiques font remarquer une particularité dont il y a peu d'exemples. Ils ont comme une double imposte, l'une au-dessus de l'autre. Par une recherche d'unité dans les lignes de toute cette ordonnance, l'architecte s'est plu à faire régner sur tous ces pieds-droits, et à rappeler dans les impostes qui leur servent de chapiteaux, non-seulement les profils de ceux des colonnes du vestibule d'entrée, mais encore les moulures dont se composent l'entablement et la corniche qui s'élèvent au-dessus de ces colonnes.

Le second étage d'architecture est aussi en arcades et en pieds-droits occupés par un ordre ionique. La frise est ornée de festons continus. Pour la beauté de la construction, la correction des formes et la pureté d'exécution, c'est le même goût, c'est la même manière. Vasari a prétendu que cet étage avait été construit par Michel-Ange. Rien toutefois n'y dénote le moindre changement de style, ni la direction d'une autre main. S'il faut admettre la notion de Vasari, ce sera en reconnaissant que le dessin de cet étage était déjà arrêté, et que sa construction étant peut-être déjà commencée, Michel-Ange, en la continuant, l'aura terminée selon le projet de San Gallo.

Il n'en est pas de même du troisième étage ou ordre d'architecture. Cet étage n'est plus en portiques ni galeries ouvertes. Il présente la devanture d'une façade percée de fenêtres, dont les trumeaux sont décorés de pilastres corinthiens. Il y a dans cette ordonnance toutes sortes de caractères indicatifs du style de Michel-Ange, ou peut-être de Giacomo della Porta qui fut son plus habituel coopérateur. On croit l'y reconnaître au genre maigre et allongé des chambranles de fenêtres, aux petits détails capricieux des ornemens de leurs frontons, à cette pratique de ressauts et de pilastres l'un sur l'autre, dont on trouverait difficilement des exemples avant Michel-Ange.

On ferait, non plus un article biographique, mais un ouvrage spécial, si, après avoir parcouru les détails de l'architecture extérieure du palais Farnèse, on prétendait entrer dans ceux de sa distribution intérieure. Elle présente partout le mérite de cette intelligence com-

plète, qui sait réunir à la régularité des lignes, la commodité des dégagemens, dont, selon les mœurs de chaque siècle, les habitations ont diversement besoin. Tout au palais Farnèse est taillé en grand. C'est un édifice toujours digne d'être le séjour d'un prince. Quoique depuis long-temps il soit resté plus ou moins inoccupé, par le fait qui a transporté au roi de Naples tous les biens de la famille Farnèse, et quoiqu'une grande partie de ses ornemens intérieurs ait disparu, on y admire encore cependant une suite d'appartemens, au milieu desquels brille toujours, d'un assez vif éclat, cette magnifique galerie peinte et décorée par Annibal Carrache, et qui a servi de modèle à toutes celles que depuis on a exécutées dans le même genre.

Mais, comme on l'a déjà dit, l'architecture du palais Farnèse, celle surtout des deux ordres inférieurs de sa cour, est restée l'imitation la plus parfaite qu'aient produite les temps modernes, du genre antique de construction, qui consiste dans l'alliance des colonnes avec les pieds-droits des arcades. Ce genre, plus lourd sans doute, moins élégant, mais aussi plus solide que celui des ordonnances de colonnes, est par cela même préférable, lorsqu'il s'agit d'élever plusieurs étages les uns sur les autres. Le bel effet de cette méthode de construire a encore pour soi de nombreux témoignages, dans les restes, aujourd'hui si bien conservés, des théâtres et des amphithéâtres antiques. La cour du palais Farnèse est destinée à rivaliser de toute manière, avec ces monumens de l'art et du génie de l'ancienne Rome.

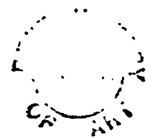
Il avait régné de temps immémorial des différends entre les habitans de Terni et ceux de Narni, au sujet

du lac de la Marmora, et du débouché qu'il fallait donner à ses eaux, les uns s'opposant aux opérations que les autres sollicitaient. Cette contestation se reproduisait de temps en temps, et l'on n'avait jamais pu détruire le principe qui ne cessait de la renouveler. Paul III chargea San Gallo de cette commission difficile. Il l'accepta. Quoique infirme et avancé en âge, il n'hésita pas, au milieu des plus grandes chaleurs, de se livrer aux pénibles travaux d'une entreprise aussi difficultueuse. Bientôt il fut surpris d'une fièvre qui en peu de jours termina sa vie.

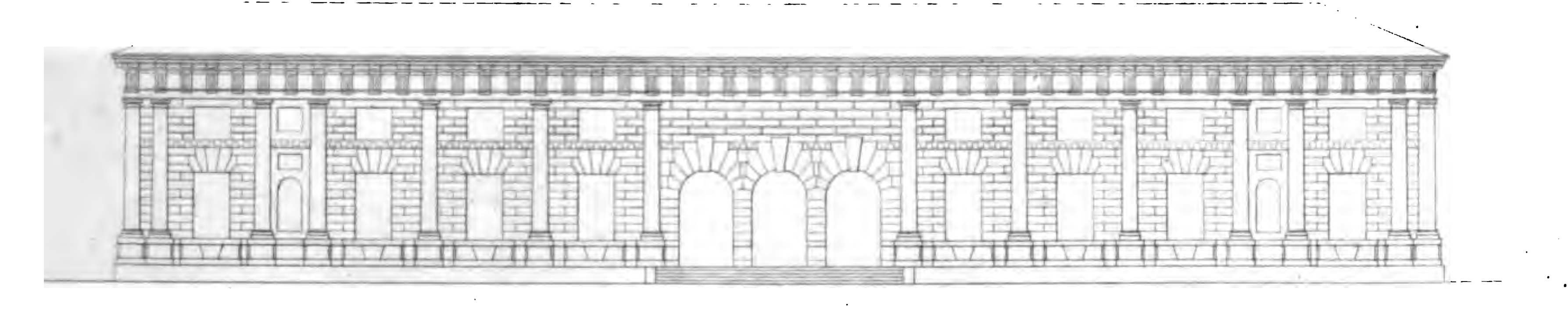
Son corps fut transporté de Terni à Rome, et après de pompeuses obsèques auxquelles assistèrent tous les artistes, et un grand nombre d'autres personnes, il fut déposé près de la chapelle du pape Sixte, dans l'ancien Saint-Pierre, et cette épitaphe fut placée sur son tombeau.

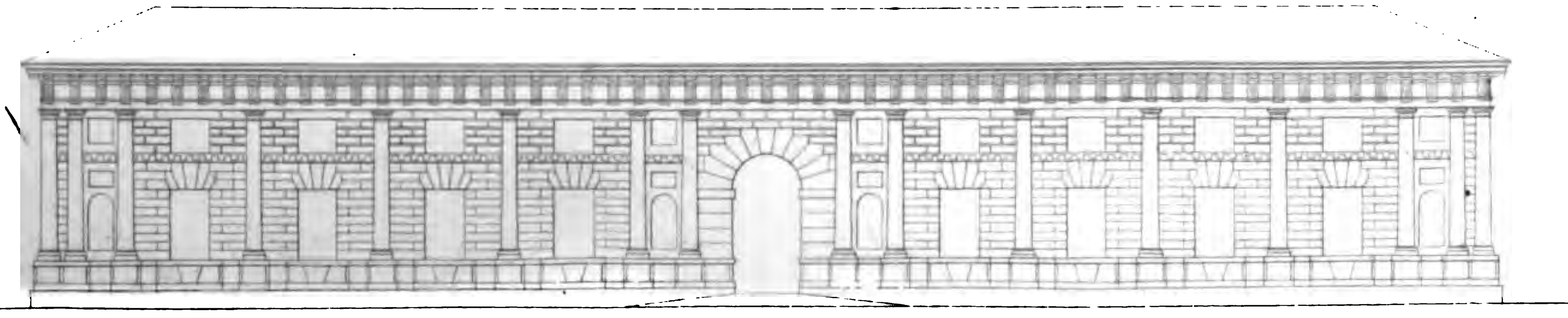
Antonio Sancti Galli Florentino, urbe muniendâ ac publ. operibus, præcipuèque D. Petri templo ornan. architectorum facilè principi, dum Velini lacus emissionem parat, Paulo Pont. Max. auctore, Interamne intempestivè extincto, Isabella Deta uxor mæstiss. posuit 1546. *III. Kalend. octobr.*





JULES ROMAIN.





PALAIS DU T. À MANTOUE.

JULES ROMAIN (PIPPI),

NÉ A ROME EN 1492, MORT A MANTOUE EN 1546.

Le surnom de *Romain* sous lequel ce célèbre artiste est exclusivement connu, nous apprend qu'il était né à Rome. C'est tout ce que nous savons sur ce qui ne concerne que sa personne. La date certaine de sa mort qui est 1546, et l'âge de cinquante-quatre ans auquel Vasari nous dit qu'il mourut, nous apprennent encore qu'il naquit en 1492.

Jules Romain est plus particulièrement connu comme peintre, comme ayant été l'élève de Raphaël, le plus habile de ses collaborateurs, un de ses héritiers, et son successeur dans l'exécution de la bataille de Constantin, comme aussi des autres peintures de cette grande salle du Vatican, à laquelle le premier empereur chrétien a donné son nom.

Raphaël toutefois ayant été placé, comme digne de succéder à Bramante, à la tête de la construction de Saint-Pierre, ayant élevé plus d'un palais à Florence et à Rome, ayant montré, par la beauté des fonds d'édifices dont il orna ses tableaux, à quel point il possédait le génie de l'architecture, il fut très naturel que son élève de prédilection, celui qui marcha le mieux sur ses traces, reçût aussi de lui, le goût et les connaissances qui devaient en faire un grand architecte.

Mais Vasari nous l'apprend d'une manière encore plus positive. « Après avoir appris de son maître, dit-il, « les choses les plus difficiles dans l'art de peindre, il par- « vint bientôt à savoir mettre en perspective les édi- « fices, à les mesurer, à en faire les plans. Quelquefois « Raphaël, après avoir simplement donné l'esquisse de « ses inventions, les faisait rédiger en grand par Jules « Romain, pour s'en servir dans ses compositions d'ar- « chitecture. Ainsi, peu-à-peu, prenant goût à ce tra- « vail, Jules Romain devint habile, et arriva au point « d'être un excellent architecte. »

Ceci nous explique comment, et de son temps, et encore plus après lui, quelques édifices ont passé pour être son ouvrage et celui de Raphaël.

De ce nombre dut être l'élégante *villa* qui s'appelle encore aujourd'hui *villa Madama*, mais originairement construite pour le cardinal Jules de Médicis, depuis pape sous le nom de Clément VII. Vasari, dans la vie de Raphaël, lui en attribue l'architecture, et dans la vie de Jules Romain, il donne encore au maître la première idée de ce beau demi-cercle qui sert d'entrée au palais, mais il accorde à Jules Romain d'en avoir conduit l'exécution. On sait au reste qu'il faut encore mettre dans sa part tout ce qui tient à la décoration, et cette part n'est certainement pas la moindre.

La *villa Madama*, qui paraît n'avoir point été terminée entièrement, est devenue, dans l'abandon où elle est restée, une sorte d'antiquité moderne, pour les architectes et les décorateurs qui vont y chercher des leçons et des exemples, comme dans les ruines antiques. Rien ne fut ni plus élégamment pensé ni décoré avec

plus de charme. C'est un de ces édifices conçus et exécutés sous l'influence des idées et des formes antiques, et où le propriétaire, tel qu'il ne s'en retrouve plus, voulut mettre, avant tout autre plaisir, celui de la perfection de l'art, plaçant le luxe et la dépense, dans ce qui doit être l'objet durable de l'admiration des gens de goût.

Le cardinal de Médicis avait choisi, sur le penchant de Monte Mario, un site en très belle vue, dont le terrein boisé, avec des eaux vives, s'étendait le long du Tibre depuis *Ponte Mole*, jusqu'à la *Porta Angelica*. C'est là que Raphaël et Jules Romain établirent le charmant *Casino*, dont on continue d'admirer, malgré sa dégradation, et l'aspect et la composition pittoresque.

La façade, on l'a déjà dit, présente une grande partie demi circulaire, en forme de théâtre, divisée par des niches et des fenêtres, avec une ordonnance ionique. De là on passe dans le vestibule qui conduit à une belle galerie ouverte sur le jardin, et que Vasari appelle *loggia bellissima*, ornée de deux grandes niches et d'autres plus petites, qui toutes, dans l'origine, étaient occupées par des statues antiques. C'est dans les voûtes de ce local que Jules Romain a peint ces charmantes compositions, qui représentent des divinités de la fable, et dont la gravure a fort heureusement dérobé les traits à la destruction qui les menace. *La villa Madama* est, après les loges du Vatican, ce qu'on peut citer de plus classique en fait de décoration. C'est le même style de détails, le même genre d'arabesques, le même goût dans les stucs, et très certainement ce fut l'ouvrage de la même école d'artistes. Malheureusement les évène-

mens qui survinrent empêchèrent l'entière et complète exécution de ce casin. Abandonné depuis fort long-temps, il n'a pu retrouver un propriétaire qui en connût la valeur, et fût en état de faire les frais de sa restauration.

Le petit palais Alberini (*in Banchi*) dont on voit la façade n° 40 de la collection des palais de Rome, par Ferrerio, et qu'on décrira plus bas, passa également auprès des uns pour être de Raphaël, auprès des autres pour être l'ouvrage de Jules Romain. Rien de plus inutile que la discussion de ce fait, si ce n'est peut-être sa décision. Comment distinguer, en architecture surtout, des nuances qui, entre le maître et l'élève, échappent souvent au connaisseur, même dans la peinture. Ce qu'il faut dire, c'est qu'à moins de témoignages historiques contraires, il sera toujours permis d'attribuer à Raphaël, comme à Jules Romain, le dessin de ces charmantes maisons, qui, ainsi qu'on l'a dit dans la vie de Balthazar Peruzzi, semblent être des restes échappés à la destruction de l'antique Rome.

Tel est de Jules Romain le petit palais Cenci (*alla Dogana*) n° 34 de la collection citée plus haut. Ce joli bâtiment doit être recommandé, avec le précédent, comme modèle de la manière dont on pourrait, dans les villes de commerce, joindre extérieurement le caractère d'une habitation de luxe, à celui qui convient au négoce. Sa devanture se compose de deux parties, l'inférieure est un très haut soubassement rustique, avec quatre boutiques, ayant chacune leur entresol, deux de chaque côté de la porte d'entrée que couronne un fronton à bossages. La partie supérieure comprend deux étages de cinq fe-

nêtres de face : l'étage principal a des chambranles surmontés de frontons, alternativement angulaires et circulaires, et ses trumeaux sont remplis par des pilastres doriques accouplés. Les fenêtres de l'étage supérieur sont cintrées par en haut, et de simples bandes correspondant aux pilastres de l'ordre dont on a parlé, forment l'encadrement de l'espace qu'occupent ces fenêtres.

C'est à-peu-près dans le même système que fut conçu et construit, mais peut-être avec plus d'élégance, pour ce qui est du soubassement, le palais Alberini déjà cité. Ici cinq arcades, dont celle du milieu forme la porte d'entrée, composent le soubassement, tout en compartimens de bossages ou de refends, distribués avec goût et avec une symétrie toute particulière. Les cintres des quatre autres arcades dessinent l'emplacement de quatre boutiques, surmontées chacune d'une fenêtre en entresol. Au-dessus d'un entablement assez orné, règne le soubassement du petit ordre de pilastres raccourcis, qui séparent les cinq fenêtres du premier étage avec leurs chambranles, et les encadremens pratiqués pour occuper la grande largeur des trumeaux. L'étage attique audessus offre le même dessin de montans et d'encadremens. Le tout se termine par un fort bel entablement.

On voit encore à la Lungara, et sur le Janicule un joli *casino* bâti par Jules Romain, pour monseigneur Balthazar Turini da Pescia. Il s'appelle aujoud'hui *Villa Lante* et est possédé par le marquis de ce nom. On y admire toujours quelques restes des inventions qu'y avait prodiguées le génie du peintre architecte. Il paraît que les diverses constructions qu'on vient de parcourir,

l'occupèrent pendant les années qu'il passa encore à Rome, après la mort de Raphaël, lorsque, devenu l'héritier d'une partie de la fortune de son maître et de ses entreprises, il rachevait au Vatican la décoration de la grande salle de Constantin, et la célèbre bataille, dont Raphaël n'avait laissé que la composition.

Jules Romain placé au second rang, du vivant de son maître, devint sans aucune contestation, après lui, le premier de son école, autant pour l'art de la peinture que par l'espèce d'universalité de talens et de connaissances qu'il possédait. Il avait aussi hérité de l'amitié de quelques-uns de ces littérateurs et personnages célèbres que Raphaël avait eus pour amis, plutôt que pour protecteurs. De ce nombre était Balthazar Castiglione, chargé alors auprès du pape Clément VII des affaires du marquis de Mantoue, Frédéric Gonzaga, amateur éclairé des arts, et qui visait à réaliser les grands projets d'embellissement, par l'exécution desquels il devait illustrer son nom et sa ville. Castiglione ne pouvait mieux servir sa louable ambition, qu'en lui procurant un homme dont le génie fût au niveau de ses projets. Rappelé à Mantoue, pour aller de là, en qualité de nonce apostolique, en Espagne, il engagea Jules Romain à le suivre. Il le présenta au marquis Gonzaga, qui par tous les moyens capables de flatter un artiste célèbre, parvint à se l'attacher et le détermina à se fixer auprès de sa personne.

Après lui avoir donné son entière confiance, avec le titre de préfet des eaux, et de surintendant des bâtimens, il le chargea de la direction de tous les ouvrages dont il voulait embellir sa ville.

Ce fut alors que Jules Romain, secondé par deux de ses élèves, l'un desquels était *Benedetto Pagni*, fit en quelque sorte de Mantoue une ville nouvelle. Par des digues et de savantes dispositions, il la mit à l'abri des fréquentes inondations du Pô et du Mincio. Il en assainit les quartiers bas, en desséchant les marais d'alentour, et donnant un écoulement aux eaux stagnantes. Il rétablit et décora plusieurs édifices anciens, en éleva de nouveaux, et mérita d'être appelé le second fondateur de Mantoue.

Le même homme, à cette époque, savait passer des travaux mécaniques de la science de bâtir, aux conceptions les plus poétiques de l'art des décorations; et du même génie qui créait ces ouvrages du besoin, destinés à lutter contre les siècles, sortaient ces compositions brillantes faites pour le plaisir de quelques jours, dans les fêtes publiques. Ainsi fit Jules Romain, à l'occasion du passage de Charles-Quint à Mantoue. Il y mit en œuvre tout ce qu'un esprit fécond peut inventer de ressources dans l'emploi de tous les arts, pour donner aux divertissemens publics ou particuliers, ce mérite qui sait unir à la magnificence et à la pompe du spectacle, la variété et la gaîté qui en font le charme. L'empereur combla l'artiste d'éloges, et ne crut pouvoir mieux reconnaître le zèle de Gonzaga, dans cette réception, qu'en érigeant le marquisat de Mantoue en duché.

Il est fort probable qu'à l'époque de ce passage de Charles-Quint dans cette ville, Jules Romain avait déjà fort avancé le palais qu'on appelle du TE, et qui fut l'ouvrage le plus mémorable de cet artiste en fait d'architecture.

Le nom de TE que porte ce palais ne vient pas, comme plusieurs l'ont dit et répété, de la forme de son plan, qui, dit-on, serait celle de la lettre T. Le plan de l'édifice dément déjà cette étymologie. Il paraît, et c'est l'opinion d'historiens dignes de confiance, que le mot TE fut une abréviation, ou si l'on veut une mutilation de *tajetto* ou *tejetto*, qui signifiait, dans le langage du pays, coupure, ou passage donné à l'écoulement des eaux, et que cette dénomination locale, appliquée au terrein sur lequel le palais fut construit dans la suite, lui aura, par le fait de l'usage vulgaire, communiqué son nom.

Il y avait autrefois sur ce terrein, et au milieu d'une vaste prairie, un bâtiment servant d'écurie pour les chevaux du prince, qui, attiré par l'agrément de la position, desira y avoir une habitation de peu d'importance. En peu de mois, Jules Romain y fit sortir de terre un joli casin légèrement construit en briques. Voilà ce qui donna naissance au grand palais dont nous allons faire une description abrégée.

Le corps principal de ce palais forme dans son plan un carré parfait, dont chaque face en dehors a près de 180 pieds. L'intérieur de la cour est de même un grand quadrangle de 120 pieds environ. Cette cour a deux entrées, la principale est une grande porte ceintrée en bossages; elle donne accès dans un vestibule orné de colonnes. L'autre entrée ouverte sur une des faces latérales a trois portes en arcades formées de bossages.

L'élévation de ce palais, tant au-dehors qu'au-dedans de la cour, ne consiste que dans un ordre dorique, qui, élevé sur un stylobate, décore avec beaucoup de régularité, les trumeaux d'un étage de fenêtres à rez-de-chaussée et d'un

rang supérieur de fenêtres plus petites. Cette ordonnance est en pilastres séparés par des intervalles généralement égaux entre eux; il faut excepter les angles, où les pilastres sont accouplés. Les bossages et les refends ont été, dans tout cet ensemble, mis en œuvre d'une manière aussi intelligente qu'ingénieuse. Les compartimens de bossages réservés à l'étage inférieur y sont distribués de manière qu'une succession de pleins et de vides en corrige la lourdeur, et en rompt l'uniformité. Les refends, sorte de bossages beaucoup plus doux et d'un effet plus léger, sont réservés au petit étage attique. Toute la masse est couronnée d'un bel entablement dorique, avec triglyphes et métopes. Rien de plus sage et de plus régulier.

De la grande cour, dont l'ordonnance, au lieu de pilastres, est en colonnes engagées, on passe dans un magnifique vestibule, que les Italiens appellent *loggia* et qui s'ouvre sur le jardin. La façade de ce côté offre un péristyle de douze colonnes, sur deux rangs en profondeur et accouplées. A l'entre-colonnement du milieu aboutit un pont qui sépare deux pièces d'eau. Au-delà de ce pont est un parterre entouré de bâtimens utiles et de serres; il se termine par une grande partie circulaire, construite en manière de théâtre divisé par des espaces en forme de niches. Le tout a 550 pieds de longueur.

L'intérieur du palais du TE serait la matière d'une immense description, dans un ouvrage dont le seul but serait de faire connaître quel parti un grand peintre peut tirer de son art pour l'embellissement des édifices. En effet, ce palais doit être cité comme un modèle unique dans

l'architecture moderne. Aucun autre, ce nous semble, n'a reçu en aucun temps, l'avantage d'avoir été construit et peint par le même artiste. Il a ce singulier mérite, que la construction et la décoration étant l'émanation d'un seul et même génie, on ne saurait dire si ce fut l'architecture qui commanda à la peinture, ou la peinture à l'architecture, tant il semble que leur réunion procéda d'une seule et même création.

Nous ne ferons que parcourir cette suite d'inventions décoratives dont Jules Romain fut l'auteur.

La grande loge dont on a parlé fait admirer sa voûte en compartimens de cinq lunettes peintes à fresque, et qui renferment l'histoire de David.

On passe à main gauche dans une salle, dont le principal ornement se compose d'une frise à deux rangs l'un sur l'autre, travaillée en stuc, sur les dessins de Jules Romain, par le Primatice et par Jean-Batiste Mantouan. C'est une longue suite de figures dans lesquelles on s'est proposé une imitation des bas-reliefs de la colonne Trajane. Rien d'abord n'annonce à quel temps, à quel personnage, à quels exploits s'applique la composition qui se déroule ainsi aux yeux; l'emploi des costumes antiques ferait croire qu'il s'agit de quelque sujet de l'ancienne Rome. Cependant on sait que tout se rapporte au triomphe de Sigismond. On y distingue effectivement le personnage principal, suivi d'un écuyer, portant un bouclier sur lequel est un aigle à deux têtes couronnées. Ce sont toutes scènes de batailles, de marches, de campemens, rendues avec toutes les apparences du style de l'antiquité. Rien toutefois n'y a l'apparence de ce qu'on peut appeler une copie. On voit seulement que Jules Ro-

main savait son antique par cœur, et que son talent se plut à improviser d'imagination, et à redire, mais selon la manière qui lui était propre, ce que les monumens lui avaient appris. Qui ne le saurait, croirait cette grande composition dérobée aux ruines de Rome, tant y est fidèlement reproduite la vérité des anciens costumes, tant l'exécution de la sculpture a su s'empreindre du caractère de ce genre d'écrire du bas-relief monumental. Les stucs qui ornent la voûte de cette salle participent du même goût et de la même habileté.

La pièce d'après est celle dont la voûte est ornée d'un grand tableau peint par Primatice, sur les dessins de Jules Romain, qui dans les six autres compartimens l'a embellie de figures exécutées par lui-même.

La dernière salle de ce côté est la plus célèbre de toutes, par l'invention extraordinaire de sa décoration. De quelle forme est cette pièce? C'est ce que l'œil ne saurait apprendre: la peinture en s'emparant de toutes les superficies ayant réussi, par l'illusion de la couleur et de la perspective, à faire disparaître toutes les lignes qui en détermineraient la configuration. Aussi quelques-uns ont cru qu'elle formait un cercle, quand elle est un carré long, dont les angles sont à la vérité légèrement arrondis. Cette salle est celle qu'on appelle la *salle des Géants*, idée neuve, et d'une conception aussi hardie que l'exécution en est prodigieuse. Toutefois sa description a trop peu de rapport avec l'architecture pour qu'on doive s'y arrêter ici. La peinture en effet, comme on l'a déjà dit, a fait entièrement disparaître son fond par la magie même de la composition. Une fois entré dans ce local, le spectateur n'y voit plus d'issue. Il n'est

environné que de rochers, qui se précipitent sur les géants, ou écrasés, ou se défendant en vain. Le sol même est composé de débris; le plafond c'est l'Olympe, d'où Jupiter lance la foudre.

En revenant sur ses pas, et en repassant par le beau vestibule dont on a parlé, on trouve une autre suite d'appartemens, dont chaque pièce est, en quelque sorte, le chant d'une sorte de poème mythologique en peinture, où la muse de Jules Romain s'est plu à retracer les aventures de Phaéton, celles de Psyché, son mariage avec l'Amour, son banquet nuptial, riche et vaste composition, dans laquelle le pinceau a mis à contribution toutes les richesses du génie de l'antiquité en ce genre.

Nulle part la poésie de la peinture ne s'est développée dans un bâtiment avec plus de charme et de liberté. Tout paraît s'y être soumis aux belles inspirations du peintre, et jusqu'aux caprices de son pinceau. S'il se trouve une cheminée, vous voyez Vulcain, occupé sur sa forge enflammée à forger les foudres de Jupiter. Ailleurs c'est Polyphème assis sur un rocher. Ainsi le goût de l'artiste a trouvé moyen d'approprier en particulier à chaque pièce les sujets analogues à sa destination.

On ne saurait se dispenser d'indiquer encore dans l'ensemble de ce palais, comme ouvrage vraiment classique en fait de goût et d'ornement, le charmant corps de bâtiment qu'on appelle *la Grotte*, parce qu'effectivement il s'y en trouve une pratiquée pour l'usage du bain. C'est un ensemble de salles les unes plus, les autres moins grandes. Là brille dans toute son élégante pureté ce style d'arabesques et d'ornemens antiques,

remis en honneur par Raphaël au Vatican, propagé par quelques-uns de ses élèves dans diverses villes de l'Italie, mais dont personne, depuis, n'a fait revivre ni le goût ni la belle exécution.

La ville de Mantoue est pleine du génie de Jules Romain. Elle fut sa seconde patrie, et par tous les travaux qu'il y fit, il passa pour en avoir été le second fondateur. Il y rebâtit des quartiers et des rues entières; il lui donna une forme nouvelle, et l'orna d'édifices qui en font encore aujourd'hui la gloire. Le château ducal fut par lui reconstruit à neuf, et décoré d'excellentes peintures, où l'on remarque celle de la prise de Troie. Nous manquons de renseignemens sur un autre palais, qu'il bâtit pour le duc, à Marmiruolo, lieu situé à cinq milles de Mantoue; mais Vasari nous apprend que cet édifice reçut aussi, de la main de Jules Romain, de grandes peintures, qui ne le cèdent ni à celles du château ducal de Mantoue, ni à celles du palais du TE.

On voit encore à Mantoue la maison qu'il avait construite pour lui-même. Sa façade, jadis tout ornée de stucs colorés, est remarquable au-dehors par une petite statue antique de Mercure. Son intérieur était une sorte de *Museum* rempli des richesses de l'antiquité, et de celles que l'imagination du propriétaire y avait prodiguées.

Plusieurs églises de cette ville furent redevables à Jules Romain, ou de leur restauration, ou de leur embellissement. De ce nombre fut celle de Saint-Benoît qui reçut de lui une forme toute nouvelle, et qu'il décora comme peintre, après l'avoir rétablie comme architecte.

Mais le plus notable de ses ouvrages, en ce genre,

fut la cathédrale de Mantoue, que le cardinal de Gonzaga, après la mort du duc, confia à ses soins pour être refaite en entier. Ce monument, dans lequel Jules Romain fit revivre le goût de l'antiquité, par la belle proportion des colonnes de ses nefs, par le style noble et pur de tous les détails, mérite d'être mis au rang des plus beaux temples de l'Italie. Il ne manque à sa renommée, comme à celle des principaux édifices de Mantoue, que d'être plus connu des artistes et des voyageurs qui visitent l'Italie. Malheureusement cette ville ne se trouve pas sur la route la plus battue par les curieux. Il faut y aller exprès. Aussi manquons-nous d'une description fidèle des beautés qu'elle renferme. Presque tous les dessinateurs s'en vont répétant chaque année, ce que beaucoup d'autres ont déjà répété avant eux, sans se douter que Mantoue leur aurait présenté la plus riche matière d'un ouvrage aussi précieux pour l'histoire que pour l'étude de l'art.

Le dessin que fit Jules Romain pour la façade de la grande église de San Petronio à Bologne, fut de son temps réputé supérieur à tous ceux que présentèrent les plus célèbres de ses contemporains. Le frontispice, selon ce projet, n'aurait eu qu'un seul ordre, mais d'une dimension colossale. On y admire l'esprit avec lequel l'artiste sut garder un terme moyen, entre le goût de l'architecture grecque, et celui de l'édifice qui participe de la manière gothique. Rien en effet ne manque plus de convenance, que ces frontispices postiches appliqués après coup à des monumens d'un autre âge, et qui n'y produisent d'autre effet que celui d'une dissonance.

Le duc Frédéric Gonzaga mourut en 1540. Il laissa Jules Romain comblé de biens et d'honneurs, faible dédommagement pour cet artiste de la douleur que lui causa la perte d'un prince qui avait honoré ses talens, et dont il était devenu l'ami. C'est avec beaucoup de peine que le frère du duc, le cardinal Gonzaga, le détourna du projet qu'il avait formé de revoir Rome. Ce fut en l'accablant de nouvelles faveurs qu'il parvint à le retenir, c'est-à-dire en le chargeant d'ouvrages nouveaux. Mantoue dut à cette heureuse contrainte l'avancement de sa cathédrale, qui ne fut toutefois terminée qu'après lui par Bertano son élève.

Mais une circonstance nouvelle réveilla bientôt chez Jules Romain le desir mal éteint qu'il conservait, de se retrouver dans la capitale des arts. La mort de Sansovino, architecte de Saint-Pierre, et le besoin d'un digne successeur firent tourner tous les regards vers lui, et les plus hauts suffrages l'appelèrent à la plus grande de toutes les entreprises. Ni le bel établissement dont il jouissait à Mantoue, ni celui de sa famille, ni les honneurs qu'on lui prodiguait, rien ne put le détourner de répondre à l'appel qu'on lui avait fait; et il se disposait à partir. La Providence en avait ordonné autrement : une maladie fort courte l'enleva à l'âge de cinquante-quatre ans.

Ainsi Jules Romain mourut, on peut le dire, au milieu de sa carrière, et la chose serait encore plus vraie, s'il fallait, sur la foi d'une date rapportée dans une courte notice de sa vie, et qui fait partie d'une petite description du palais du TE, imprimée à Mantoue en 1783, admettre qu'il mourut à quarante-sept ans. L'autorité

sur laquelle cette opinion se fonde est, dit-on, que dans les archives de la *Sanita* à Mantoue, on trouve sur le registre des morts du 1.er novembre 1546, cette note: *il sior Julio Romano di Pipi superior delle fabriche ducale, de febra infirmo giorni* 15, *morto d'anni* 47.

On doit remarquer d'abord que cette note, n'étant que ce que nous appellerions un extrait mortuaire, a beaucoup moins de valeur que n'en aurait ce qu'on désigne par extrait de baptême ou date de naissance, date que l'acte mortuaire ne saurait toujours être tenu de rappeler, tant il arrive souvent qu'on n'a aucun moyen de la constater, à l'égard surtout de ce grand nombre de personnes qui meurent hors de leur pays. Qui nous dira ensuite à quel degré de fidélité la note dont il s'agit était obligée, et si une simple méprise de la mémoire ou de la plume, n'a pas pu changer un chiffre pour un autre.

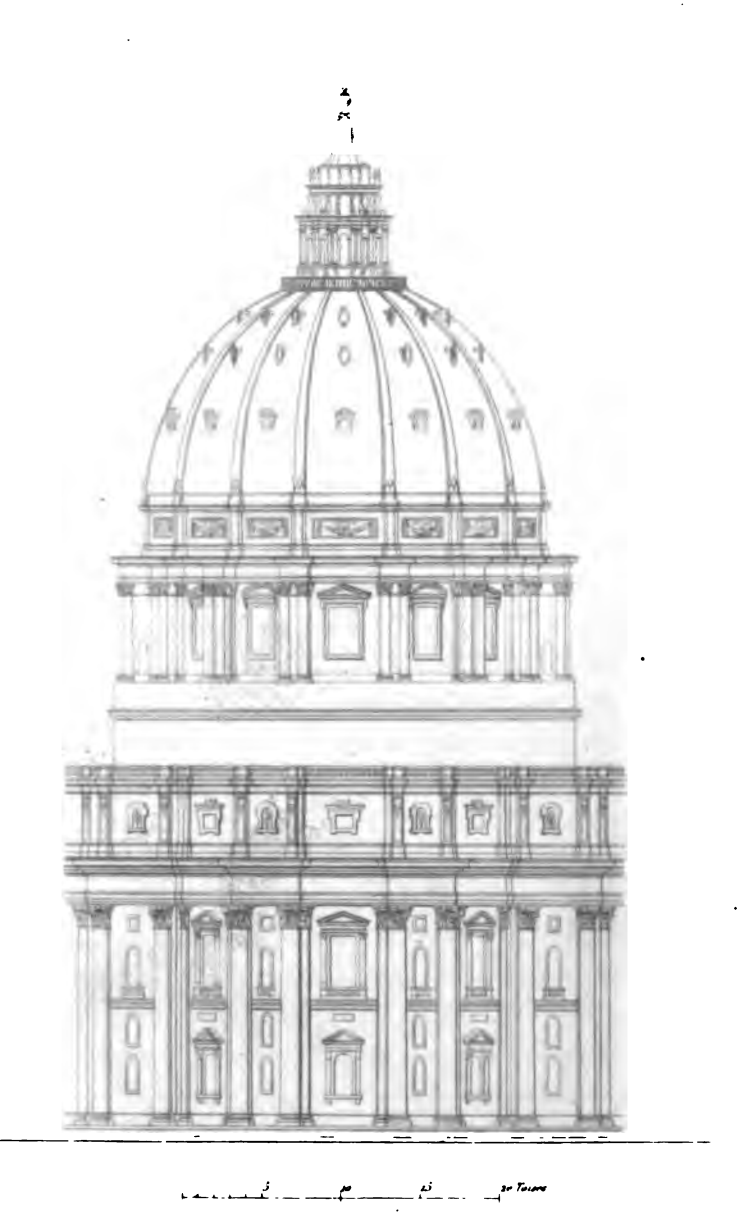
Vasari dit positivement, dans la vie de Jules Romain, qu'il mourut à cinquante-quatre ans, et il est d'accord sur la date de sa mort avec le registre de la *Sanita*, c'est-à-dire sur l'an 1546. Or Vasari connaissait particulièrement Jules Romain, et en nous racontant qu'il alla le visiter à Mantoue, il indique la date de cette visite comme postérieure à la mort du duc Frédéric qui mourut en 1540, puisqu'il ne parle que du cardinal Gonzaga, et qu'à cette époque, déjà Jules Romain avait élevé la cathédrale de Mantoue, qui ne fut commencée qu'après la mort de Frédéric. Ainsi Vasari vit Jules Romain environ deux ans avant qu'il mourût, et il n'est guère possible qu'il se soit trompé autant sur son âge.

Mais voici une raison qui paraît sans réplique. Si

Jules Romain, selon la note de la *Sanita*, ne vécut que quarante-sept ans, et mourut en 1546, il sera né en 1500. Mais Raphaël mourut en 1520. Or déjà depuis long-temps Jules Romain était parvenu à ce haut degré de talent, qui non-seulement lui avait gagné toute la confiance de son maître, mais lui avait mérité d'être son principal collaborateur, au point qu'on distinguait souvent à peine ce qui était du maître, et ce qui appartenait à l'élève, et cela fort long-temps avant 1520. On connaît l'histoire de la célèbre copie du portrait de Léon X, par Raphaël, envoyée à Mantoue, et la surprise de Jules Romain qui ayant, comme il le raconta lui-même à Vasari, travaillé à l'original, ne s'était point aperçu de l'échange fait de cet original, contre la copie d'Andrea del Sarto. On citerait bien d'autres ouvrages de Raphaël, auxquels Jules Romain fut associé bien des années avant 1520. Or comment peut-on supposer qu'un jeune homme de douze ans, au plus, aurait en si peu de temps atteint ce degré de capacité qui l'égala souvent à Raphaël?

Si au contraire on suppose d'après l'âge de cinquante-sept ans où il serait mort (en 1546) qu'il était né vers 1492, il aurait eu vingt-huit ans à la mort de Raphaël, et l'on trouvera naturel qu'il ait, même quelques années auparavant, acquis la somme de talent nécessaire pour avoir été ainsi adopté par son maître.

J'ajouterai qu'on trouve le portrait de Jules Romain jeune, à la vérité, mais avec un peu de barbe, en pendant avec celui de Marc-Antoine, dans le tableau d'Héliodore dont on a la date. Jules Romain pouvait avoir alors vingt-deux ans.



COUPOLE DE S.T PIERRE, À ROME.

E. Ollivier sc. ÉLÉVATION EXTERIEURE DE L'ÉGLISE T. I, p. 224

MICHEL-ANGE BONARROTI,

NÉ EN 1474, MORT EN 1564.

L'HISTOIRE des artistes, comme on sait, ne consiste guère que dans celle de leurs ouvrages, c'est-à-dire des circonstances qui en ont accompagné l'exécution, de la diversité de leurs mérites et de l'influence qu'ils ont exercée sur le goût des peuples. Ainsi, la plus longue histoire en ce genre serait celle de l'artiste ou qui aurait produit le plus grand nombre d'ouvrages, ou dont les productions marquées au coin d'un génie puissant et original, auraient donné une forte impulsion à son siècle.

S'il s'était rencontré un homme également habile et célèbre dans les trois arts du dessin, et dont le nom se fût, dans chacun de ces arts, attaché à un de ces monumens que le suffrage constant de la postérité n'aurait pas cessé de proclamer comme un chef-d'œuvre; si cet homme, dans le cours d'une vie de près d'un siècle, mêlée à toutes sortes de circonstances, avait toujours fait voir comme trois grands artistes réunis dans sa personne, l'historien de chaque art ne se trouverait-il pas forcé, pour rester dans le cercle de son sujet, de diviser une semblable matière, et de n'en prendre qu'*une* seule partie?

C'est ce que nous nous proposons de faire à l'égard

de l'homme également grand peintre, grand sculpteur et grand architecte, qu'on vit concevoir et exécuter presque dans le même temps la peinture du Jugement dernier, la statue colossale de Moïse, la vaste coupole de Saint-Pierre.

Nous bornant donc à considérer dans Michel-Ange l'architecte, nous nous contenterons de faire précéder la partie de son histoire qui regarde l'art de bâtir, d'un très court abrégé de sa vie.

PREMIÈRE PARTIE.

Michel-Ange Bonarroti naquit le 6 mars 1474, au château de Caprèse, dans le territoire d'Arezzo. Il descendait de l'ancienne et illustre maison des comtes de Canossa. Son père, Louis-Léonard Bonarroti Simoni, podestat de Caprèse et de Chiusi, ne voyait dans ce fils que le soutien d'une maison célèbre. Une éducation conforme à ces vues attendait le jeune Michel-Ange; mais les dispositions extraordinaires de celui-ci pour le dessin, ne tardèrent pas à contrarier les projets de sa famille. François Granacci, élève de Ghirlandaio, frappé des talens dont il apercevait le germe, se faisait, de son côté, un plaisir de contribuer à leur développement. Il cultivait ce goût naissant par la communication des dessins de son maître que l'enfant copiait en secret.

Le père et l'oncle de Michel-Ange regardaient la pratique des arts comme peu honorable pour leur famille, et ils traitaient assez rudement celui qui s'y livrait

sans leur aveu. Effectivement ses progrès en ce genre nuisaient à ceux qu'on aurait desiré qu'il fît dans l'étude des lettres. Il surmonta enfin toutes les résistances : une habileté déjà prodigieuse pour son âge conquérait l'admiration de tout ce qu'il y avait de juges éclairés. Ce concert de suffrages convainquit enfin le père de l'inutilité des efforts qu'il opposerait à une vocation tellement prononcée. Le jeune Michel-Ange fut placé chez Dominique et David Ghirlandaio, les plus célèbres peintres d'alors, pour y demeurer trois années : c'était un véritable apprentissage. Mais ce qui va paraître singulier en ce genre, c'est que le maître, loin de recevoir, selon l'usage, une rétribution de son élève, s'était engagé, par un écrit dont Vasari nous a conservé le contenu, à payer progressivement par an la somme de six, huit et dix florins à un jeune homme de quatorze ans : preuve certaine que Michel-Ange, à cet âge, s'était déjà fait connaître de ses maîtres, moins comme un commençant qui venait leur demander des leçons, que comme un coopérateur en état de les aider dans leurs travaux.

Bientôt l'école des Ghirlandaio ne suffit plus à son talent : il lui aurait fallu des maîtres en état de lui apprendre quelque chose. Mais le génie du dessin ayant une fois chez lui franchi les entraves de la routine scholastique d'alors, il fut obligé de marcher tout seul, et de devoir ses ressources à lui-même. Ne serait-ce point à ce genre de début, à cette indépendance de ses premiers pas dans la carrière de l'imitation, que Michel-Ange aurait dû ce caractère d'originalité si prononcé qui a marqué toutes ses œuvres, et qui lui dicta dans

la suite son axiome favori : *Chi va dietro ad altri mai non gli passa inanzi?*

Si Michel-Ange devançait ses maîtres par un talent prématuré, on présume bien qu'il devait aussi surpasser ses condisciples, et que naturellement une telle supériorité put exciter leur envie. Cette passion, dans un de ses jeunes rivaux, Torregiani, éclata un jour d'une manière odieuse et violente. Un coup sur le visage lui fracassa le nez, en lui laissant la marque d'un attentat qui le défigura pour la vie, et qui aurait pu devenir encore plus funeste. La protection que Laurent de Médicis accordait ouvertement à Michel-Ange, était entrée aussi pour quelque chose dans le motif de cette jalousie. Mais elle l'en vengea bientôt, et Torregiani fut exilé de Florence.

Laurent, surnommé le Magnifique, ayant conçu le projet de former une école de sculpteurs, jeta d'abord les yeux sur Michel-Ange. Ce choix contribua sans doute à déterminer, chez le jeune artiste, le goût qui déjà le portait vers l'art de sculpter, pour lequel il eut toujours une sorte de prédilection. Il disait souvent qu'il en avait sucé l'amour avec le lait de sa nourrice, qui était la femme d'un sculpteur. Plus d'une fois il regretta, dans le cours de sa vie, d'avoir été distrait par d'autres occupations des travaux de son art favori, et d'avoir été jusqu'à dix ans de suite sans manier le ciseau. Ses premiers essais dans cet art ne furent pas inférieurs à ses premières études dans le dessin et la peinture.

Laurent apprit bientôt à discerner, dans quelques jeux de son ciseau, ce qu'on pouvait attendre d'une ca-

pacité qui devançait ainsi le cours des années; il voulut l'avoir dans son palais, où il lui assigna un logement particulier, le traitant comme son fils. Le palais de Médicis était le rendez-vous des savans et des artistes. La résidence de Michel-Ange en ce lieu, les instructions qu'il y reçut d'Ange Politien, le premier littérateur de cette époque, logé aussi dans ce palais; les encouragemens que lui prodigua la libéralité de son protecteur, la vue de quelques fragmens d'antiquités réunis par Médicis, tout cela doit être mis au rang des causes premières qui influèrent sur le goût et la diversité des talens de ce grand artiste.

La mort de son illustre protecteur le priva bientôt de ces ressources. Pierre de Médicis, en succédant à son père, n'avait hérité ni de ses qualités, ni de son estime pour les arts, et pour Michel-Ange. Le prieur de l'église du Saint-Esprit vint heureusement au secours de ses dispositions. Il lui commanda l'exécution d'un crucifix en bois, lui donna un logement dans le couvent, et lui fournit les moyens d'apprendre à fond l'anatomie, en lui procurant des cadavres humains. Michel-Ange se livra à ce travail avec une ardeur incroyable, il disséquait lui-même les sujets qu'on lui fournissait. La profonde connaissance qu'il acquit, par cette étude, de la structure du corps humain, lui ouvrit une route inconnue à ses contemporains, et qui devait le conduire à être le plus profondément savant de tous les dessinateurs.

La famille des Médicis fut chassée de Florence. Michel-Ange avait joui de leur faveur. Il craignit d'être enveloppé dans leur disgrâce. Résolu de se soustraire

au ressentiment d'un peuple, qui croyait voir autant d'ennemis dans les amis de ceux qu'il appelait des tyrans, il se retira à Venise. Trois années s'étaient écoulées depuis la mort de Laurent de Médicis, jusqu'à la révolution dont on a parlé. Ainsi Michel-Ange pouvait avoir vingt ans. Le calme rétabli à Florence, il y retourna, et c'est à cette époque qu'on rapporte l'histoire du Cupidon endormi vendu pour antique au cardinal de Saint-Georges. Conduit bientôt à Rome par le gentilhomme que le cardinal avait envoyé à Florence, pour s'informer de la vérité de ce qu'on débitait sur l'auteur du prétendu antique, il n'eut guère à se louer de ce nouveau protecteur. Son premier séjour à Rome ne fut cependant infructueux ni pour les arts ni pour sa gloire. Il y fit le célèbre Bacchus qui depuis fut transporté à Florence. Le cardinal de Saint-Denis lui procura aussi l'occasion de sculpter une *Notre-Dame-de-Pitié*, groupe qu'on voit à Saint-Pierre sur l'autel de la chapelle du Crucifix.

Les affaires domestiques de Michel-Ange l'obligèrent de retourner à Florence. Un bloc de marbre colossal restait depuis cent ans ébauché dans cette ville. Le ciseau mal habile de Simon de Fiesole n'était parvenu qu'à faire sortir d'une masse informe un ouvrage avorté. Aucun statuaire, depuis, n'avait cru possible d'en tirer parti. Michel-Ange eut l'art de lui faire produire en fort peu de temps la statue du David qui est placée devant le Palais-Vieux. Sa proportion est telle, qu'un homme d'une taille avantageuse arrive à peine à son genou. Quelques défectuosités qu'on y remarque proviennent des anciens coups de ciseau

dont le nouveau sculpteur ne put réparer la maladresse.

Ce fut à cette époque qu'entre d'autres ouvrages de peinture, tels que la Sainte-Famille de la galerie de Florence, Michel-Ange exécuta le célèbre carton de la Guerre de Pise, qui lui acquit la réputation du premier de tous les dessinateurs. Ce savant ouvrage, qui sembla mettre entre lui et ses prédécesseurs une distance de quelques siècles, devint, pendant long-temps, une école de dessin pour tous les artistes. Nous ne lisons la vie d'aucun des hommes célèbres d'alors que nous n'y trouvions observé par les biographes, qu'il s'était formé au dessin d'après ce grand modèle, et un des plus grands admirateurs de Michel-Ange (Benvenuto Cellini) nous apprend qu'il ne lui fut pas donné de surpasser, par les ouvrages qu'il produisit depuis, le degré de science et de perfection où il s'était élevé dans le carton de la Guerre de Pise, qui malheureusement périt au milieu des troubles de Florence.

Jules II, étant monté sur le siège de Saint-Pierre, conçut le projet de perpétuer sa mémoire dans le monument de sa sépulture. Il appela Michel-Ange, alors âgé de vingt-neuf ans. L'ambition du pontife ne voulait confier le soin de sa gloire qu'au plus grand génie de son siècle. Michel-Ange répondit à son attente, et il lui présenta bientôt le modèle du mausolée le plus magnifique et le plus considérable, sans aucune comparaison, de tous ceux dont l'histoire de l'art moderne peut offrir l'idée. Il n'en existe toutefois autre chose (je parle de l'ensemble de sa composition) qu'un léger dessin, de la main de l'auteur, et dont la gravure nous

a conservé les traits. Cette grande conception étant un mélange d'architecture et de sculpture, nous nous réservons d'en parler dans la seconde partie de cette notice, où nous ferons connaître Michel-Ange sous le rapport particulier d'architecte. Contentons-nous de dire ici, que des quarante statues qui devaient entrer dans la composition de ce mausolée, quatre ou cinq furent plus ou moins complètement exécutées. Une seule, le Moïse, fut achevée bien des années après.

Ce grand tombeau avait été projeté et entrepris sans qu'on eût arrêté la place qu'il devrait occuper. Mais il fut cause qu'on se souvint d'un commencement de construction, faite au chevet de l'ancien Saint-Pierre, par Bernard Rossellini, sous le pape Nicolas V, qui avait eu déjà l'idée de rebâtir Saint-Pierre. Michel-Ange proposa de faire servir cette construction à devenir la chapelle sépulcrale, et le réceptacle du mausolée de Jules II. Le pape sentit s'éveiller en lui une autre ambition, celle d'être le fondateur de la nouvelle basilique. Bramante, architecte et favori du pontife, n'eut garde de laisser se refroidir une semblable passion. En courtisan habile, il avait soin d'insinuer que le projet d'élever sa sépulture de son vivant semblait de mauvais augure. Ces insinuations firent peu-à-peu leur effet. Le pape en vint au point de négliger l'entreprise du mausolée, et par contre-coup, celui qu'il en avait chargé. Il cessa de donner à l'artiste les secours d'argent, et les audiences qu'il avait précédemment l'usage de lui accorder avec la plus grande bienveillance.

Michel-Ange, s'étant aperçu de ce refroidissement, crut en avoir la preuve dans une occasion où l'entrée

de la chambre du pape lui fut refusée. *Quand sa sainteté*, dit-il au camerier, *m'enverra chercher*, *vous lui direz que je n'y suis pas*. De retour chez lui, il donne l'ordre à ses domestiques de vendre ses effets, et de venir le rejoindre à Florence. Il part à l'instant. A peine arrivé sur les terres de la Toscane, il est joint par cinq courriers du pape, chargés de lettres les plus pressantes, et même d'ordres, qui lui enjoignaient de retourner à Rome, sous peine d'encourir sa disgrâce. Prières et menaces, tout fut inutile. On ne put rien obtenir, sinon qu'il écrirait au pape qu'ayant été traité d'une façon peu convenable, il priait sa sainteté de faire choix d'un autre sculpteur. Pendant un séjour de trois mois que Michel-Ange fit à Florence, Jules II adressa au sénat trois brefs pleins de menaces, pour en obtenir qu'on forçât le fugitif à revenir. Le sénateur Soderini, qui était gonfalonier, intervint dans cette négociation, et ce ne fut qu'après les plus vives instances, qu'il décida Michel-Ange à retourner vers le pontife, qui était alors à Bologne.

Pour lui donner plus d'assurance, on l'envoya comme homme public, avec la qualité d'ambassadeur. Le cardinal Soderini fut chargé de le présenter lui-même au pape. Jules le regardant d'un air irrité : *enfin*, lui dit-il, *au lieu de venir nous trouver*, *vous avez attendu que nous ayons été nous-mêmes vous chercher*; voulant dire que Bologne est plus près de Florence que de Rome. Michel-Ange témoigna des regrets de sa conduite passée, et fut bientôt rétabli dans les bonnes grâces de Jules II, qui le chargea de faire en bronze sa statue, pour être placée au frontispice de Saint-Pétrone. Le

pape alla voir le modèle, et s'apercevant que la main droite avait une action un peu forte, il dit en riant à Michel-Ange : *votre figure donne-t-elle des bénédictions ou lance-t-elle des malédictions ? — Elle menace Bologne, et l'avertit de vous être fidèle*, répondit l'artiste. Toutefois cet air menaçant n'en imposa pas long-temps au peuple. La statue fut brisée, lorsque les Bentivoglio rentrèrent dans Bologne. Alphonse d'Est, duc de Ferrare, en acheta le métal, pour en faire une pièce d'artillerie, qu'il nomma la Julienne.

Le pape revint à Rome, où Michel-Ange trouva dans Bramante un concurrent devenu plus puissant, par l'ascendant que lui avait donné la faveur et la prédilection accordée à ses projets d'architecture, sur ceux de la sculpture. On peut, ce me semble, expliquer dans ces circonstances, la conduite de Bramante, sans lui prêter ni des vues peu honnêtes ni le sentiment d'une basse envie. Il est constant que, chargé des grandes entreprises de Saint-Pierre et du Vatican, il ne pouvait voir sans déplaisir l'énorme dépense d'un mausolée, ouvrage alors sans objet urgent. S'il proposa au pape de dédommager Michel-Ange, en le chargeant de la décoration de la chapelle Sixtine, on a dit encore que c'était pour le soumettre à l'épreuve d'un parallèle dangereux avec Raphaël. La chose peut toutefois s'interpréter autrement (on l'a vu à la vie de Bramante). Quoi qu'il en soit, Michel-Ange, peu expérimenté dans les travaux de la fresque, se défendit long-temps contre l'ordre du pape, mais il fut enfin obligé de céder.

Il fit venir de Florence plusieurs des meilleurs peintres à fresque, pour apprendre d'eux la pratique de ce

procédé de peinture. Après avoir fait l'essai de leurs talens, il les congédia, détruisit leur ouvrage, s'enferma dans la chapelle, et ne permit à qui que ce fût d'y entrer. Ce mystère augmentait la curiosité publique, et surtout l'impatience du pape. La moitié de la grande voûte était à peine terminée, qu'il fit enlever les échafauds, ce qui fut fait, malgré les instances de Michel-Ange. Quant à l'exécution de l'autre moitié, il paraîtrait que, lorsqu'il fut question de l'entreprendre, Bramante aurait agi pour en faire confier l'exécution à Raphaël, et mettre ainsi les deux talens en parallèle. Mais le pape ne voulut écouter aucune proposition de changement, et Michel-Ange eut ordre de terminer l'entreprise qu'il avait commencée. L'applaudissement universel qu'obtint ce grand ouvrage, le rendit de plus en plus cher au pape, qui le combla de faveurs et de richesses. Cependant il ne put en obtenir la permission d'aller à Florence, pour y faire la statue de saint Jean-Baptiste, et il fut obligé de se remettre au travail du mausolée.

La mort de Jules II vint en interrompre encore l'exécution. Léon X son successeur, voulant laisser quelque témoignage de sa munificence dans la ville où il était né, avait appelé les plus célèbres artistes à lui donner des projets, pour le frontispice de l'église de Saint-Laurent à Florence. Celui de Michel-Ange ayant obtenu sa préférence, il eut ordre d'en faire en bois le modèle que l'on conserve encore dans la bibliothèque de Médicis, et de se rendre à Carrare, pour y faire exploiter les marbres nécessaires. Mais Léon X apprit qu'on trouvait à Seravezza, en Toscane, des marbres de même qualité que ceux de Carrare. Il voulut qu'on leur



donnât la préférence, et Michel-Ange perdit plusieurs années aux soins de cette exploitation. On ne fit que les fondations du portail de Saint-Laurent, et le tout est resté sans exécution. La mort de Léon X en fut toutefois la principale cause.

Quelques légers ouvrages d'architecture, et les travaux du mausolée de Jules II, occupèrent dans la vie de Michel-Ange tout le temps du court pontificat d'Adrien VI, qu'il passa en Toscane. Clément VII, un autre Médicis, venait de succéder à Adrien VI. Déjà il avait employé Michel-Ange à la bibliothèque de Saint-Laurent, et à la nouvelle sacristie de ce nom, qui devait recevoir les mausolées de ses ancêtres. Mais il desirait aussi mettre en œuvre ses talens à Rome. Michel-Ange y revint, pour arranger les comptes du mausolée de Jules II avec le duc d'Urbain, neveu de ce pape. Cependant il reprit bientôt la route de Florence, et il y termina la coupole de cette sacristie, devenue la chapelle sépulcrale de Laurent et de Julien de Médicis. Vers le même temps, il fit placer à Rome, dans l'église de la Minerve, la statue du Christ embrassant la croix, ouvrage qu'on peut regarder comme un des plus achevés, entre tous ceux qu'a produits son ciseau.

Ici commence et dans l'histoire de l'Italie, et dans celle de Michel-Ange, une période de troubles et de désastres. On veut parler du sac de Rome, et de l'expulsion des Médicis, à Florence. Michel-Ange va encore être arraché à ses travaux. On a recours à lui pour fortifier l'enceinte de la ville. Devenu ingénieur militaire, il défend Florence, et y soutient un siège pendant un an. On cite comme dignes de remarque les moyens

qu'il employa, pour préserver de l'artillerie ennemie le clocher de San Miniato. Des soins si multipliés ne l'empêchèrent point de donner quelques momens, soit à la peinture, soit à la sculpture.

Ce fut alors qu'il peignit cette Léda, vantée par les écrivains du temps, et dont il ne reste que le souvenir. Il se partageait entre ce travail et celui des mausolées de la chapelle des Médicis.

Florence fut prise, les Médicis y rentrèrent victorieux. Clément VII fit avant tout rechercher Michel-Ange. Celui-ci avait cru, pour sa sûreté, devoir se retirer à Venise. Bientôt de retour à Florence, il vivait caché dans la maison d'un ami, d'autres disent dans le clocher de Saint-Nicolas. Le pape non-seulement lui promit l'oubli du passé, mais lui ordonna de terminer les monumens des Médicis. La chapelle avait été disposée et décorée, de manière à recevoir un plus grand nombre de statues, et les mausolées devaient être au nombre de quatre. Le projet fut insensiblement réduit aux deux seuls mausolées, qui furent alors achevés, tels qu'on les voit aujourd'hui. Ils sont trop connus pour que nous en disions davantage, n'ayant point ici pour objet de faire connaître Michel-Ange comme sculpteur.

Cependant les agens du duc d'Urbin pressaient Michel-Ange de terminer à Rome le mausolée de Jules II. D'autre part, Clément VII avait formé le projet de lui faire peindre à fresque les deux murs qui forment les petits côtés de la chapelle Sixtine. Afin de lui donner lieu de développer toute la science de son dessin, dans deux sujets où elle serait naturellement bien placée, pour

ne pas dire obligée, il était question de lui faire exécuter, d'un côté, la chute des Anges rebelles, de l'autre, le Jugement Dernier. Michel-Ange avait d'autant plus à cœur de se livrer au travail du mausolée, qu'il y avait entre lui et les héritiers de Jules II des contestations pour les sommes déjà reçues. Il était donc occupé de cet ouvrage, tant de fois repris et abandonné, lorsque Paul III monta sur le trône pontifical. Ce pape témoignait de plus en plus à Michel-Ange le desir d'employer son génie à achever la décoration de la chapelle Sixtine. L'artiste s'excusait toujours aussi sur son engagement avec le duc d'Urbin. Enfin le pape se rendit un jour à son atelier, l'assura qu'il déterminerait le duc à se contenter de six statues, trois de la main de Michel-Ange, du nombre desquelles devrait être le célèbre Moïse, et trois autres faites par d'habiles sculpteurs. Il fut passé, en conséquence, un nouveau marché avec Michel-Ange. Le duc le ratifia, et en moins d'une année, le mausolée de Jules II fut achevé, tel qu'on le voit aujourd'hui, dans l'église de *San Pietro in Vincoli.* On y remarque à peine la figure du pape, représenté couché sur un sarcophage, placé à une assez grande élévation. Mais le spectateur oublie tout le reste, pour ne considérer que ce Moïse destiné jadis, par sa proportion colossale, à figurer à un tout autre point de vue, dans ce grand ensemble, qui eût rappelé en sculpture la série des prophètes et sibylles de la chapelle Sixtine. Une esquisse de cet ensemble, par Michel-Ange, nous en a conservé l'idée. Moïse tout seul semble donc ici chargé, par la fierté de son caractère et de son regard, par son aspect imposant, de reporter la

pensée du spectateur sur l'humeur austère et impétueuse de ce pape, qui de son vivant, dit Vasari, faisait trembler jusque dans son portrait peint par Raphaël. *Faceva temere il ritratto a vederlo come se proprio egli fosse vivo.*

On compte à Rome les règnes des pontifes, par les monumens d'art qui les ont illustrés. Celui de Paul III fut célèbre par la peinture du Jugement Dernier, dont Michel-Ange décora la chapelle Sixtine. Nous ne dirons rien de cette peinture, la plus vaste certainement qui existe, et où, selon le point de vue d'où le critique la considère, on peut trouver et des beautés et des inconvenances hors de mesure. Toutes les censures, au reste, qu'on pourrait en faire, furent faites au moment même qu'elle parut. Cependant Michel-Ange y avait tellement prodigué, et porté si loin les dons du dessinateur; et, les qualités qui lui étaient propres, que sa réputation en reçut un accroissement prodigieux. Paul III en jugea comme il convenait, il n'écouta point les critiques, et ayant construit au Vatican la chapelle Pauline, il en confia la décoration à Michel-Ange.

La basilique nouvelle de Saint-Pierre, depuis la mort de Bramante, n'avait pas cessé d'être un objet de contestation, et une matière à projets, se succédant sans cesse, et se détruisant l'un l'autre. San Gallo étant mort, Michel-Ange fut forcé par le pape d'accepter enfin la place d'architecte en chef de Saint-Pierre. Nous dirons dans la seconde partie de cet article quelles améliorations cet édifice lui dut, et combien il était temps qu'un esprit aussi juste et aussi élevé s'emparât de cette vaste entreprise, pour lui rendre la grandeur

d'unité, sans laquelle la grandeur de la masse n'est qu'un mérite matériel. On eut cette obligation au choix que Paul III fit de Michel-Ange, par le bref qu'il lui fit expédier en 1546, et qui l'autorisait à réformer l'ouvrage de ses prédécesseurs, défendant, sous des peines très graves de rien changer à son modèle. Le pape lui assigna, en même temps, six cents écus romains de traitement. Michel-Ange les refusa, et pendant dix-sept années, il travailla sans aucun émolument à une entreprise qui avait enrichi ses premiers architectes.

Le reste de la vie de Michel-Ange fut presque entièrement occupé par des travaux d'architecture. Bramante, Balthazar Peruzzi, San Gallo étant morts, il n'y avait aucune réputation à Rome qui pût lui disputer la prééminence. Aussi le sénat s'empressa-t-il de lui confier la conduite du Capitole. Ce qu'on nomme le palais des Conservateurs, et qui fait une des ailes de cet ensemble fut entièrement construit sur ses dessins. L'autre aile en est la répétition; mais, quant au corps de bâtiment du fond, il n'y a de lui que le soubassement et le grand escalier à deux rampes orné des statues du Nil et du Tibre.

Jules III, successeur de Paul III, renouvela à Michel-Ange la commission d'architecte de Saint-Pierre, avec les mêmes pouvoirs, malgré les intrigues et les perfides insinuations du parti de San Gallo. Tout échoua contre la haute réputation de celui qui passait généralement, selon l'expression de Vasari, pour avoir enfin donné la vie à ce grand corps. Il reçut même un nouveau témoignage d'estime de la part du pontife, qui lui confia l'entreprise de sa maison de campagne, appelée aujourd'hui *Papa Giulio* et qui fut terminée depuis par Vignola. Le

même Vignola passe aussi pour avoir achevé sur les dessins de Michel-Ange, et le troisième ordre de la cour du palais Farnèse, et la loggia qui donne sur la rue Giulia. Mais l'ouvrage qui, dans cette grande masse, lui appartient en propre est le magnifique entablement dont tout cet ensemble est couronné, et dont on parlera plus bas.

Florence et Rome ne cessaient point de se disputer le talent et la personne de Michel-Ange. Le grand-duc desirait l'attirer, dans la vue de lui faire terminer la sacristie de Saint-Laurent, et la célèbre bibliothèque de ce nom. Le pape le retenait à Rome, par le desir qu'il avait d'achever Saint-Pierre, ou du moins d'en pousser la construction à un tel point, qu'il ne fût plus possible d'y rien changer. Michel-Ange s'excusa auprès du grand-duc, sur son grand âge, et sur les infirmités qui l'empêchaient de revoir sa patrie. Il fit toutefois preuve de zèle pour ses compatriotes qui voulaient élever dans la rue Giulia, à Rome, un superbe temple à saint Jean des Florentins. En peu de temps il produisit cinq projets et leur en laissa le choix. On préféra le plus riche. *Si on l'exécute*, dit Michel-Ange, *on aura un temple tel que les Grecs et les Romains n'en eurent jamais.* On mit la main à l'œuvre, mais les fonds vinrent à manquer, l'ouvrage fut suspendu et ne fut plus repris, car l'église actuelle de ce nom n'a aucun rapport avec le projet dont on a parlé.

Le pape était impatient de voir terminer Saint-Pierre. Les travaux furent en effet suivis avec tant d'activité, qu'en 1557 les grandes voûtes des nefs étaient achevées, ainsi que le tambour et la tour du dôme, avec tous les détails et accompagnemens. Michel-Ange alors arrêta dans un modèle en bois tout ce qui restait à faire, et

toutes les mesures y furent marquées avec la plus grande exactitude. Ce modèle obtint un applaudissement universel, et fut ponctuellement suivi, dans tout ce qui regarde la coupole. C'est peut-être la seule partie de ce grand monument où l'on n'ait rien innové depuis lui.

Cependant Michel-Ange, touchant au terme de la plus longue vie, sentait le besoin d'avoir un suppléant dans les travaux de Saint-Pierre, et d'en avoir un qui fût de son gré. L'intrigue recommença; on s'agita auprès du pape. Les commissaires de la fabrique, parmi lesquels la faction de San Gallo avait encore des partisans, agirent si bien, qu'ils firent nommer un certain Nanni di Baccio Bigio, qui avait dans plus d'une entreprise donné des preuves de son incapacité. Il ne tarda point ici à se démasquer par plus d'une bévue. Michel-Ange alla trouver le pape, qui, mieux informé, renvoya Nanni et préposa Vignola et Pirro Ligorio à l'exécution du projet, en leur enjoignant de n'y rien changer. Pie V employa même son autorité, pour condamner au silence les détracteurs de Michel-Ange.

Depuis quelque temps, on prévoyait la fin prochaine de ce grand homme. Accablé sous le poids des années, il ne vivait plus que dans l'espérance et les contemplations de la vie future. Une fièvre lente lui annonca que son dernier moment approchait. Il fit venir son neveu Leonard Bonarroti, auquel il dicta son testament en ce peu de mots. *Je laisse mon âme à Dieu, mon corps à la terre, mon bien à mes plus proches parens.* Il mourut le 17 février 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans. On le porta dans l'église des Saints-Apôtres, où le pape avait arrêté que son tombeau serait placé, en attendant qu'on

put lui en élever un dans la nouvelle basilique de Saint-Pierre. Florence qui avait toujours envié à Rome la possession de Michel-Ange pendant sa vie, réclama sa dépouille mortelle, comme une sorte de patrimoine auquel elle avait droit. Le grand duc le fit déterrer secrètement, et transporter à Florence, où son corps fut reçu et inhumé avec des honneurs que la flatterie prodigue quelquefois à la puissance, et que cette fois l'admiration consacra au génie. Un pompeux catafalque fut dressé dans l'église de Saint-Laurent, sépulture des grands ducs. Le choix du lieu était un hommage de plus rendu à la mémoire de Michel-Ange. Quel temple d'ailleurs convenait mieux à sa pompe funèbre, que celui où les œuvres de son génie qui y sont renfermés, devaient parler en son honneur plus éloquemment encore que ne put le faire Benoît Varchi, poète célèbre de ce temps, chargé de prononcer l'éloge du mort.

L'histoire nous a conservé la description très détaillée de ce catafalque, à la décoration duquel contribuèrent à l'envi tous les arts cultivés par Michel-Ange. Un monument plus durable devait remplacer cette fragile représentation. On choisit dans la grande église de Sainte-Croix une place distinguée. Le grand duc fournit à Léonard Bonarroti tous les marbres nécessaires pour l'exécution du mausolée projeté par Vasari, qui y plaça le buste de son maître. Les figures en ronde bosse des trois arts du dessin furent confiées, pour être placées autour du sarcophage, à trois sculpteurs florentins, savoir la peinture à Batista Lorenzi, la sculpture à Valerio Cioli, l'architecture à Giovani dell' Opera.

Le palais Bonarroti offre encore de nos jours à Flo-

rence, un monument peut-être plus honorable à la mémoire de Michel-Ange. C'est une grande et belle galerie, ornée de tableaux des meilleurs peintres florentins, et qui représentent chacun un trait particulier de la vie du grand homme.

Michel-Ange n'avait connu dans sa jeunesse, d'autre besoin que celui d'exercer son esprit, d'autre plaisir que celui de cultiver les arts. Devenu riche et dans un âge plus avancé, il méprisa toute espèce de superfluités, et méconnut même les commodités de la vie. Dormir tout habillé, ne vivre souvent que de pain et d'eau, passer les nuits au travail ou en promenades solitaires, ce sont là les moindres traits qui caractérisent ses habitudes. Economie, frugalité, désintéressement, mépris de la fortune et même de la gloire, sévérité de mœurs, austérité chrétienne, telles furent les vertus qu'il professa constamment. Toutes ses lettres, toutes ses réponses portent l'empreinte d'un sentiment profondément moral ou religieux.

Vasari lui avait fait part de la joie de Léonard Bonarroti son neveu, à l'occasion de la naissance d'un fils qui devenait le soutien de son nom. *Je ne vois pas*, lui répondit Michel-Ange, *qu'il faille tant se réjouir de la naissance d'un homme, ni faire tant de fêtes à cette occasion. Ces fêtes et cette joie, on devrait les réserver pour la mort de l'homme qui a bien vécu.*

Un pape, Paul IV, blessé des nudités que présentent les figures du jugement dernier, lui avait fait dire qu'il eût à les voiler. *Que le pape*, répondit-il, *ne s'inquiète pas tant de corriger les peintures, ce qui se peut faire aisément, mais un peu plus de réformer les hommes, ce qui est beaucoup moins facile.*

On lui reprochait un jour de ne s'être pas marié, et de ne point laisser d'héritier direct de son nom, et aussi de son talent. *De femme*, dit Michel-Ange, *j'en ai eu encore trop d'une pour le repos de ma vie; c'est mon art. Mes enfans ce sont mes ouvrages: cette postérité me suffit. Laurent Ghiberti*, ajouta-t-il, *a laissé de grands biens et de nombreux héritiers. Saurait-on aujourd'hui qu'il a vécu, s'il n'eût fait les portes de bronze du baptistère de Saint-Jean? Ses biens sont dissipés, ses enfans sont morts, mais les portes de bronze sont encore sur pied.*

Il eut une affection particulière pour son serviteur Urbin. *Quand je serai mort*, lui dit-il un jour, *que feras-tu, mon cher Urbin? Il faudra bien que j'en serve un autre*, répondit Urbin. *Non, je ne le souffrirai point*, répliqua Michel-Ange, et il lui donna deux mille écus. Il eut la douleur de lui survivre, après l'avoir soigné nuit et jour dans sa maladie: il pleura sa mort.

On lui demandait son avis sur le mérite d'un sculpteur, qui avait passé beaucoup de temps à copier des statues antiques. *Celui*, répondit-il, *qui s'habitue à suivre, n'ira jamais devant; et qui ne sait pas faire bien de soi-même, ne saurait bien profiter de l'ouvrage des autres.* Chi va dietro ad altri, mai non gli passa inanzi, e chi non sa far bene da se, non puo servir si bene delle cose d'altri.

DEUXIÈME PARTIE.

Quand Vasari ne nous aurait pas conservé cet axiome de Michel-Ange, où son goût et sa manière se peignent

si bien, on en trouverait et le principe et l'application dans tous ses ouvrages. Effectivement, comme l'histoire de sa vie, et les notions authentiques de ses premières études nous l'ont prouvé, Michel-Ange n'eut de maître en aucun genre. Il n'avait pu en avoir, moralement parlant, en peinture, ni surtout dans la science du dessin dont il fut créateur. Les statues et les ouvrages antiques fort rares de son temps, n'avaient encore pu exercer aucune influence sur le goût de son époque. De la sagesse, de la pureté, de l'élégance s'étaient montrées dans les œuvres de Lorenzo Ghiberti, et de Donatello; mais le grand principe des proportions, la sublime harmonie des formes grecques, le mouvement et la vie que peut seule donner à la matière une connaissance profonde de la musculature et des formes du corps humain, rien de tout cela n'était entré dans la conception et l'exécution des œuvres du quinzième siècle. Les ouvrages de Michel-Ange en sculpture se font remarquer par une originalité qui ne permet d'y reconnaître, ni les modèles de l'antiquité, ni les traditions du quinzième siècle.

Sur ce point il faut s'expliquer avec plus de détail. Prenons pour objet de parallèle les plus célèbres statues de Michel-Ange, son Bacchus de la galerie de Florence, ses tombeaux des Médicis, son Christ à la croix de la Minerve à Rome, son groupe de la Pitié à Saint-Pierre, son Moïse à San Pietro in Vincoli. Si l'on compare à l'antique ces statues, sous les rapports, soit de principe, de forme et de proportion, soit de correction dans les détails, soit de caractère, soit de beauté et d'expression, soit de noblesse dans les poses, soit de style dans les draperies, les ajustemens, les coiffures, que voit-on?

Dans le Bacchus, l'idée, l'attitude et l'expression d'un homme voisin de l'ivresse, une assez grande mollesse de formes, mais rien qui tienne le moins du monde de toutes les statues de Bacchus antiques, qui n'étaient pas encore connues à cette époque. Que trouve-t-on dans les quatre figures allégoriques des tombeaux de Saint-Laurent ? Beaucoup de mouvement et de hardiesse dans le dessin et l'exécution des hommes, un sentiment de vérité mêlé d'incorrection, une certaine grâce dans les poses des deux femmes, mais ni noblesse ni beauté. Aucune idée de l'antique ne paraît avoir présidé à la composition, n'avoir inspiré l'exécution de ces figures. Le Christ à la croix de la Minerve, malgré une exécution plus régulière et plus terminée, ne rappelle encore, ni le caractère des formes, ni le principe, ni la noblesse des Grecs ; du reste, nul sentiment d'expression ni dans la pose ni dans la tête du Christ. Quant au groupe de la Pitié de Saint-Pierre, on est forcé de reconnaître que Michel-Ange n'eut aucune idée du style de draperies des anciens. On doit en dire autant du Moïse, qui certainement est son chef-d'œuvre, soit pour la belle exécution des bras et des mains, soit pour la fierté et la *grandiosité* du caractère de la tête, mais où rien, ni dans la composition de l'ensemble, ni pour l'ajustement et le style de l'habillement, ne permet de supposer la moindre imitation des statues antiques. On peut appliquer la même mesure de critique, à toutes les figures que la hardiesse de son pinceau a tracées dans les voûtes et sur les superficies de la chapelle Sixtine. Ce sont tous personnages dont on ne saurait citer les antécédens et les modèles nulle part. Lorsque le séjour de Michel-

Ange à Rome, l'eut mis à même de connaître certains chefs-d'œuvre de l'antiquité, dont les découvertes récentes avaient reproduit les précieux fragmens, on reconnaît bien qu'il les vit, qu'il les étudia, mais ce fut uniquement sous le rapport de la science, jamais du style, du caractère de beauté, de la noblesse et de la grâce que Raphaël avait si bien su s'approprier.

Je n'entends point, par cette analyse, rabaisser le mérite de Michel-Ange. Peut-être même ne fais-je que le rehausser, en montrant qu'il fut original dans la plus grande étendue de ce mot, c'est-à-dire qu'il ne dut rien à autrui, ni parmi ses prédécesseurs du quinzième siècle, qu'il connut trop bien pour se mettre à leur suite, ni parmi les maîtres de l'antiquité, dont les ouvrages n'avaient point encore acquis, au temps de sa jeunesse, cette influence qu'ils exercèrent depuis.

J'ai cru ce préliminaire indispensable pour juger aussi par rapport à l'architecture, de la valeur et du genre de mérite qu'eut Michel-Ange qui, très certainement, ne reçut les leçons d'aucun maître dans cet art.

On sait assez qu'à cette époque, surtout, l'étude et la profession des trois arts se trouvaient réunies dans la pratique, sous l'idée générale de dessin. Michel-Ange fut donc architecte, par cela qu'il était grand dessinateur, de la manière dont alors on entendait le dessin. Quant au goût qu'il dut appliquer à l'architecture, il est bien probable que celui de Brunelleschi aurait pu seul l'inspirer, si les constructions du quatorzième et du quinzième siècle avaient admis plus souvent les ordonnances de colonnes, les rapports variés, les détails et les ornemens qui multiplient les ressources de l'art, et

donnent un plus vaste champ aux inventions de l'artiste. Remarquons qu'au temps où parut Michel-Ange, les restes de l'architecture antique n'étaient point encore parvenus à faire passer dans la circulation générale des idées, l'estime dont ils ont jouit depuis. Le goût de l'antique n'avait pu être que celui de quelques particuliers. Il ne faisait que de renaître. Michel-Ange fut encore ici livré, plus qu'on ne pense, à l'indépendance de son goût.

Le premier ouvrage qu'on doit citer de lui, comme pouvant appartenir à l'art de l'architecture, fut le modèle du grand tombeau de Jules II, dont un dessin, bien que léger, nous a conservé l'idée générale, la masse et l'ordonnance.

Ce devait être un massif isolé de toutes parts, long de 36 pieds 8 pouces, sur 24 pieds de large. Il se composait, quant à l'architecture, d'un stylobate, avec des piédestaux en saillie, au nombre de quatre sur la grande face, et de deux dans chacun des deux petits côtés. Ces piédestaux devaient servir de support à des statues allégoriques, qui auraient probablement été les emblèmes de passions ou de vices enchaînés. En arrière de chacune de ces statues, on voit que s'élevaient en guise de pilastres, des termes auxquels des captifs auraient été liés. Deux grandes niches recevaient dans chacune des grandes faces une victoire, avec une figure terrassée à ses pieds, c'étaient, dit-on, les symboles des villes que Jules II avait fait rentrer sous son obéissance. Au-dessus du corps principal du massif couronné d'un entablement, devait s'élever en retraite, une seconde masse qui eût reçu le tombeau du pontife, et deux

grandes figures, représentant la terre et le ciel. Sur cette retraite trouvaient place huit groupes de statues colossales, du nombre desquelles devait être la statue de Moïse, qui, destinée à faire partie d'un tel ensemble, eût produit un tout autre effet, qu'à la place qu'elle occupe aujourd'hui, et peut faire juger de ce qu'eût été une semblable compositiou, si elle eût reçu son exécution.

On voit que, d'après le dessin qui nous a conservé, de l'architecture de ce monument, une si faible idée, il serait peu facile d'en porter d'autre jugement, sinon que ce fut une conception tout-à-fait nouvelle, un ensemble d'idées et de rapports inusités, mais dans lequel il est bien probable que l'architecture ne devait jouer qu'un rôle très surbordonné à celui de la sculpture. Lorsqu'on se rappelle les types alors reçus, et depuis long-temps consacrés, des tombeaux et des mausolées chrétiens, il faut reconnaître que Michel-Ange sortant entièrement des routes alors battues, avait imaginé un genre de monument, dont le modèle ou l'idée n'avait jamais existé nulle part, et qui, s'il eût pu être réalisé, aurait sans doute ouvert, à la sculpture moderne, un champ tout-à-fait nouveau et fécond en ressources ou en inventions de toute espèce.

Michel-Ange avait à-peu-près quarante ans, lorsqu'il fut contraint de faire pour la première fois, ce qu'il faut appeler réellement de l'architecture. Je veux parler de la sacristie de Saint-Laurent, monument qui, destiné à recevoir les mausolées des Médicis, devait devenir leur chapelle sépulcrale, et qu'on lui ordonna de rebâtir en remplacement de la sacristie précédente, ouvrage

de Brunelleschi. Si Michel-Ange, comme le dit Vasari, eut l'intention de suivre les erremens de son prédécesseur, il paraît qu'il ne s'y serait conformé que pour le plan ou la disposition générale. Car tout le reste porte un caractère qui est fort éloigné d'être une imitation de qui que ce soit.

La sacristie de Saint-Laurent est un édifice carré dans son plan, et aussi dans son élévation jusqu'à la coupole circulaire, qui s'élève sur ce plan quadrangulaire; la hauteur de cet intérieur sous la lanterne, qui sert d'amortissement à toute la masse, est de 80 pieds. L'ordonnance interne du monument se compose de deux ordres l'un au-dessus de l'autre, en pilastres corinthiens; ceux des angles sont ployés. Ce qu'on remarque dans cette ordonnance, c'est que le second étage de pilastres se distingue par une proportion fort correcte, par la pureté et la beauté des niches à colonnes dont il est orné, lorsque des proportions allongées et fort maigres, des détails d'ornemens tout-à-fait capricieux, des mascarons bizarres et d'invention toute nouvelle, contrastent dans la composition de l'étage inférieur avec le reste du monument. Vasari, grand admirateur et disciple de Michel-Ange, tout en ayant l'air de lui savoir gré d'avoir, si l'on peut dire, émancipé l'architecture, en la délivrant par ces innovations, des liens et des entraves sous lesquels on suivait les routes battues par l'usage (*avendo egli rotti i laccie e le catene delle cose che per uso d'una strada commune eglino di continuo operavano*), ne laisse pas de remarquer, que ces licences ont jeté les imitateurs de Michel-Ange dans toutes sortes d'écarts et de fantaisies, qui tiennent du grotesque, et

ont privé l'ornement de règle et de raison. *Nuove fantasie alle grotesche piutosto, che a ragione o regola conformi.*

C'est à quoi aussi nous bornerons notre jugement sur la sacristie de Saint-Laurent. Mais cela suffit pour prouver que Michel-Ange porta dans l'architecture, dès ses premiers pas, cet esprit d'indépendance et d'originalité, qui prétend ne se mettre à la suite de personne.

Nous retrouvons, sinon les mêmes caprices d'ornemens, au moins le même caractère de maigreur, dans l'ordonnance du vestibule de la bibliothèque de Saint-Laurent, dans les niches, dans la proportion des colonnes. C'est le même goût pour de petites innovations de formes, dont on ne saurait apercevoir la nécessité ni deviner la raison.

Ce célèbre vaisseau, en y comprenant son vestibule de 26 pieds sur 30, a 164 pieds de longueur sur 30 de largeur. Le sol du vestibule est de 7 pieds plus bas que celui de la grande salle, c'est-à-dire, de toute la hauteur du soubassement des colonnes. C'est cette hauteur qui a donné lieu de construire ce petit escalier bizarre, dont il semble toutefois qu'on ne saurait accuser personne. Il paraît qu'il y avait eu une esquisse ou un commencement d'escalier, dont Vasari voulut fort long-temps après, rassembler les élémens peu intelligibles. Lui-même nous apprend que de Florence il en écrivit à Michel-Ange qui était à Rome, pour en obtenir quelques renseignemens. Mais Michel-Ange semble en avoir désavoué l'invention, comme le prouve cette phrase de sa réponse à Vasari. *Mi torna ben alla mente come un sogno, una certa scala, ma non credo che sia quella che pensai allora, perche mi torna cosa goffa.*

Michel-Ange avait été obligé de se conformer, dans cette construction, à plusieurs sujétions et irrégularités. On voit trop bien, dit Ignazio Rossi, dans sa *Libreria Medicea Laurenziana*, que, resserrée dans l'espace donné des anciens murs, l'architecture n'eut presque d'autre tâche que de leur affecter une décoration nouvelle, et que c'est à ces servitudes qu'il faut attribuer principalement, l'incohérence du terrein de ce vestibule dont on a parlé, et probablement aussi la longueur des deux ordres l'un sur l'autre, qui en forment l'élévation décorative.

L'intérieur du vaisseau est orné avec beaucoup plus de régularité, de sagesse et de goût. Un seul ordre de pilastres règne tout à l'entour, et pose sur un soubassement continu, dont la hauteur semble avoir été déterminée par celle des armoires en pupitres, où sont renfermés les livres, de manière que rien n'interrompt l'ordonnance. Le caractère de l'ordre est le même que celui du vestibule, c'est-à-dire, une sorte de ce que les modernes ont appelé Toscan. Chaque entre-pilastre est occupé par deux rangs de fenêtres l'un au-dessus de l'autre. Celles du haut sont des fenêtres d'attique, elles ne sont que figurées, et ne donnent point de jour. Il n'y a d'ouverture qu'aux fenêtres du rang inférieur. L'architecte a voulu ainsi que le jour vînt plutôt du bas, pour rapprocher la lumière des bancs et des pupitres, où se placent les livres que l'on consulte, et les précieux manuscrits que cette bibliothèque renferme. Telle est du moins l'intention qu'Ignazio Rossi prête à Michel-Ange, dans le parti qu'il a pris d'éclairer ainsi ce vaisseau. Le plafond est en compartimens d'ornemens qu'on dit être

de son invention, et qui effectivement sont assez dans son goût et sa manière. On lui attribue aussi le dessin de la menuiserie de cette pièce, et des arabesques qui la décorent.

Les premiers ouvrages de Michel-Ange en architecture furent, à Florence, ceux que l'on vient de décrire, auxquels on peut ajouter certains détails de fenêtres et de niches, dont il donna les dessins pour quelques édifices, et que Ruggieri a compris dans sa *Scelta d'architetture della città di Firenze*. La suite des évènemens politiques ayant transporté Michel-Ange à Rome, où il devait terminer sa longue carrière, c'est dans cette ville que nous allons parcourir les autres monumens que l'architecture doit à son génie.

Les Conservateurs du peuple desiraient redonner au moderne Capitole une forme qui, par quelque noblesse d'architecture, répondît au moins à la célébrité de son ancien nom. Michel-Ange chargé de satisfaire à cette intention, conçut un projet aussi riche que varié, tant pour la disposition des corps de bâtimens, et les montées qui y conduisent, que dans l'emploi des statues antiques qu'il y distribua avec goût et convenance. On lui doit cette belle rampe de la montée principale, embellie de morceaux divers d'antiquité. On lui doit, au milieu de la place, l'érection de la statue équestre en bronze de Marc-Aurèle, sur une base de la meilleure proportion. On lui doit le soubassement du palais du Sénateur, et par conséquent ce beau perron à deux rampes, au bas desquelles figurent, d'une manière si heureuse, les deux fleuves qui accompagnent la fontaine, que couronne la statue de Rome triomphante. Le reste du palais

ne fut pas son ouvrage, il fut achevé par deux autres architectes, Jacques de la Porte et Rainaldi.

Mais les deux corps tout-à-fait symétriques de bâtiment, qui sont comme les deux ailes de la place, furent entièrement construits sur les dessins de Michel-Ange. Leur façade se compose d'un rez-de-chaussée en galeries ouvertes du côté de la place, et d'un seul étage percé de fenêtres, dont les chambranles sont à frontons supportés par des colonnes. Les pieds-droits de la galerie du rez-de-chaussée reçoivent les piédestaux des grands pilastres corinthiens, qui montent dans toute la hauteur de l'édifice, dont ils reçoivent l'entablement, lequel règne sans interruption, et est couronné par une balustrade ornée de statues. C'est au Capitole que Michel-Ange fit l'emploi de ce chapiteau ionique qui porte son nom, et dont il fut réputé l'inventeur. Mais cette opinion a été réfutée depuis long-temps. Il y a plus d'un exemple dans l'antiquité de chapiteaux ioniques, dont les volutes retournent en dehors, et Michel-Ange put en trouver des modèles à Rome et de son temps.

Généralement, l'architecture du Capitole, quoique composée de manière qu'on y sent un peu trop la composition, ne laisse pas d'offrir avec un parti assez nouveau, un aspect de richesse et de noblesse qui eut peut-être fait encore plus d'effet sur une plus grande place. On a rejetté sur Jacques de la Porte, à qui son achèvement fut principalement confié, certains détails capricieux, tels que celui de la fenêtre du milieu de l'ordonnance, qui en dépare l'aspect.

Le plus magnifique palais de Rome, le palais Farnèse, devait recevoir son couronnement de la main de Michel-

Ange. Son projet l'emporta sur ceux d'un assez bon nombre de concurrens. Mais il ne voulut pas s'en rapporter au dessin. Rien en effet de plus trompeur que le calcul du petit au grand, surtout dans de grandes masses, car il y a de ces rapports d'harmonie, que le goût seul ne saurait préjuger, et que l'expérience seule détermine. Michel-Ange jugea donc nécessaire de faire, en place, l'essai de son couronnement, au moyen d'un modèle en bois, de la grandeur que l'ouvrage devait avoir; et il l'éleva sur un des angles de l'édifice. Cet essai obtint l'applaudissement universel. L'entablement fut exécuté d'après le modèle ainsi éprouvé, et il passe pour le meilleur des ouvrages de ce genre; toutefois après celui du palais Strozzi à Florence, par Pollaiuolo dit le *Cronaca*. Ce n'est pas qu'on n'y fasse encore quelques observations critiques. On le trouve un peu chargé d'ornemens, pour le caractère grave et sérieux de la masse générale du palais. Quelques-uns reprochent un peu de confusion à l'ornement entremêlé de fleurs de lis, qui règne dans la continuité de l'entablement.

Le pape Pie IV, chargea Michel-Ange de faire des projets pour les différentes portes de Rome. La seule toutefois qui ait été construite par lui, fut celle qu'on appelle *la Porta Pia*. Le monument, quoiqu'il n'ait pas été entièrement achevé, n'en est pas moins propre à prouver ce que nous avons annoncé dès le commencement, savoir que Michel-Ange, élève de son seul génie, non-seulement ne se régla sur le goût et la manière de qui que ce soit, ni d'aucun pays, ni d'aucun âge, mais semblerait avoir affecté de ne s'assujétir à aucun système dans l'architecture, ce que prouverait dans *la Porta Pia* ce

mélange des formes consacrées par les types reçus de l'art des Grecs, et de formes qu'on pourrait appeler *extra-architectoniques*. On ne saurait se persuader que ces innovations aient été de la part de Michel-Ange, le résultat d'un système, comme on le vit dans le siècle suivant. Mais son exemple n'en contribua pas moins à y porter les esprits, et peut-être serait-il permis de dire, que par la Porte Pie ont passé, et se sont introduites toutes les bizarreries qui, plus tard, devaient ruiner l'architecture.

Du reste si Michel-Ange se laissa aller en quelque sorte, à la manie d'innover, et surtout dans les petits détails de l'architecture, il ne faut pas conclure de quelques-unes de ces minuties, qu'il aurait eu le défaut de voir en petit. La coupole de Saint-Pierre sur laquelle repose sa réputation, comme architecte, va nous montrer qu'il fut de tous ses contemporains, celui qui se trouva le plus de niveau, par sa grande manière de voir, avec le plus grand de tous les monumens qui aient existé, et que c'est à lui qu'on doit, qu'une si vaste conception ait été réalisée dans les formes, les proportions et le goût qu'elle exigeait.

Depuis la mort de Bramante, c'est-à-dire depuis l'an 1513, jusqu'à l'année 1546, que mourut Antoine San Gallo, la construction de Saint-Pierre n'avait offert qu'une succession plus ou moins rapide d'architectes, d'essais et de projets. L'idée première de Bramante fut grande et hardie, mais les moyens d'exécution n'y répondirent point. Après lui on fut effrayé non du projet, mais de la faiblesse de sa construction. Julien de San Gallo, Joconde, Raphaël travaillèrent à en raffermir et

consolider les points d'appui, et toujours sur le même plan, remis ensemble et coordonné d'après les renseignemens de Bramante, par Raphaël. Ces trois architectes manquèrent bientôt. En 1520, Balthazar Peruzzi prit la place de Raphaël, et Antoine San Gallo celle de Julien son oncle. Le premier réduisit le plan en croix latine de Bramante, à la forme de croix grecque. Il éleva l'hémicycle du fond, et vit languir entre ses mains cette construction, sous le règne inerte d'Adrien VI, et au milieu des catastrophes de celui de Clément VII. Il mourut en 1536, et laissa Antoine San Gallo seul chef des travaux. Paul III, déjà pape depuis deux ans, était le protecteur de San Gallo, et aimait les grandes entreprises. Il voulut enfin fixer la destinée de Saint-Pierre. Mais une multitude d'abus s'était enracinée dans la direction de ses travaux. Chacun en faisait un objet de trafic et de spéculation particulière. Chacun ne visait qu'à se perpétuer dans son emploi. On ne cherchait qu'à rendre l'entreprise interminable. Quoique Antoine San Gallo ne semble pas avoir eu une semblable intention, il faut dire, que le modèle définitif qu'il fit alors, et qui s'est conservé jusqu'à nos jours, aurait singulièrement servi les vues interressées dont on a parlé. On peut présumer que si on eut continué Saint-Pierre sur ce modèle, la complication des parties, l'excessive multiplicité des formes et des détails, en auraient prolongé et augmenté sans fin l'exécution et la dépense. Ce monument serait devenu, quoique dans un meilleur genre, un autre dôme de Milan.

Sous le rapport du goût, on l'a déjà dit dans la vie de San Gallo, cet architecte s'était laissé entraîner par

une vaine prétention à faire de Saint-Pierre comme une sorte de compilation, d'après les monumens antiques, de tout ce que l'architecture peut produire. Il semble qu'il aurait voulu tout dire dans cet édifice. Il avait effectivement pensé à tout, excepté à ce qui fait un tout, je veux dire l'unité. Une grande idée allait se rapetisser et se perdre au milieu de toutes les richesses qui l'eussent absorbée. Heureusement pour le monument et pour l'art, San Gallo mourut, et heureusement encore, Paul III eut le bon esprit de s'adresser à Michel-Ange.

Une distinction que tout autre eut briguée n'éprouva de sa part que refus et résistance. Il mit tout en œuvre pour fuir la faveur dont il prévoyait le fardeau. *Dieu*, dit-il en écrivant à Vasari, *m'est témoin que c'est contre mon gré, et uniquement par force, que j'ai accepté l'entreprise de Saint-Pierre.* Dans une lettre à Ammanati, il disait en parlant de son modèle, *s'il l'emporte, je ne puis qu'y perdre beaucoup; c'est ce que vous me ferez plaisir de faire entendre au pape, car je ne me sens pas bien.* Michel-Ange avait alors soixante-douze ans.

Ce modèle dont il parle, et sur lequel Saint-Pierre fut bâti, devint la critique la plus sévère et la plus juste de celui de San Gallo. Il ne mit que quinze jours à le faire, et n'y dépensa que vingt-cinq écus. Son projet, disait-il, économisait cinquante années de travail, et trois cent mille écus. Calcul certainement fort modéré. Mais ce que les gens de goût virent alors, et ce qu'ils peuvent voir encore aujourd'hui, c'est que cette économie de détails dispendieux et superflus, tournait au profit de la grandeur de l'édifice, et que chaque suppression de dépense était une augmentation de beauté. En adoptant le plan d'une

croix grecque, Michel-Ange dégageait son intérieur de toutes les minuties dont San Gallo avait rempli le sien ; il faisait servir la même ordonnance corinthienne au-dedans et au-dehors; il n'usait extérieurement que d'un seul ordre, au lieu de trois qu'employait son prédécesseur. Il élevait une coupole bien plus majestueuse, avec un seul rang de colonnes. Il donnait à tout de l'unité, de la simplicité, par conséquent de la vraie grandeur.

Michel-Ange eut le malheur qu'il redoutait. Son modèle enchanta le pape, qui ne s'en tint plus à son égard aux invitations. Il employa son autorité pour le forcer à devenir architecte de Saint-Pierre. Le diplôme, ou *motuproprio*, qui lui conféra cet emploi, lui donnait aussi les pouvoirs les plus illimités. Il avait le droit de disposer de tout, hommes et choses, avec une autorité sans bornes. Le pape, en lui accordant la liberté de tout changer à son gré, ôtait à ceux qui pourraient lui succéder, celle de s'écarter des plans et du modèle arrêtés.

Il ne fallait rien moins que ce haut crédit d'une grande réputation, pour couper enfin le nœud de toutes les difficultés et de toutes les contradictions. Mais il fallait aussi un caractère capable de se roidir contre tous les obstacles, et d'imposer silence à toutes les passions pour triompher des intrigues du parti de San Gallo. Le premier usage que Michel-Ange fit de son pouvoir fut d'expulser tous les agens ou les employés de la fabrique et de les remplacer. Pour mieux réformer les abus dont tant de gens s'étaient engraissés au détriment du public, il donna la meilleure leçon de désintéressement, l'exemple, en refusant le traitement annuel de six cents écus, attaché à la

place d'architecte en chef qu'il fit gratuitement pendant dix-sept ans. L'acte qui le nomma fait mention de son refus d'accepter la moindre récompense, et ce fut lui-même qui sollicita l'insertion de cet article.

Fort de tous ces moyens, Michel-Ange attaqua ensemble et tout à-la-fois toutes les parties de son monument. Après avoir détruit l'ouvrage de San Gallo, il fit monter également la construction sur tous les points. Son but était d'avancer les choses à tel point, qu'il n'y eût plus lieu à retour ni à changement. En trois années il banda les quatre nefs, éleva le revêtissement extérieur en pierre, termina les deux grands escaliers qui d'un côté et de l'autre conduisent au sommet des voûtes, fortifia d'un nouveau cintre en briques les arcs du dôme, renforça leurs piliers. De 42 pieds sur un sens, de 21 sur l'autre que leur avait donné Bramante, il les porta à 58 pieds et à 29. Bientôt on vit exécuté en pierre le soubassement extérieur de la coupole, et le grand entablement dans l'intérieur du dôme achevé aussi en travertin. De toutes parts et à vue d'œil grandissait l'édifice; son ordonnance en-dedans comme au-dehors fut irrévocablement fixée. Les hémicycles des deux croisées furent voûtés en pierre, et les compartimens de ces voûtes, les chapelles et les fenêtres qui les éclairent furent achevées. Enfin, avant sa mort qui arriva en 1549, Paul III put voir la forme de la grande Basilique invariablement déterminée.

Sous Jules III, son successeur, l'intrigue renouvela ses efforts contre Michel-Ange. On lui reprochait de ne pas donner assez de lumière à l'intérieur du temple, et d'avoir bouleversé ce qu'on avait fait avant lui. Ce n'é-

tait que le sifflement de l'envie. Le pape fit examiner le sujet de ces plaintes. Le résultat de l'examen fut un nouveau diplôme confirmatif de celui de Paul III. Enfin malgré tous les changemens de pontifes, et au milieu de toutes les inquiétudes que ces variations ne cessaient de causer à l'architecte, la tour du dôme fut élevée, et si les fonds n'eussent pas diminué sous les règnes de Paul IV et de Pie IV, l'édifice eût été bientôt porté à sa fin.

Quelques dégoûts que ses envieux lui fissent éprouver à Rome, quelques tentatives qu'on pût employer d'autre part pour le ramener à Florence, Michel-Ange resta inébranlable. Il sentait que la destinée de Saint-Pierre était attachée à la sienne. *Si je quittais*, écrivait-il à Vasari, *j'occasionerais la ruine de ce grand monument. Ce serait à moi une honte éternelle et une faute impardonnable. Lorsque je l'aurai mis au point qu'on n'y pourra plus rien changer, j'espère alors*, etc. Il disait dans une autre lettre, en réponse aux instances qu'on lui faisait de la part du grand-duc qui l'appelait auprès de lui, *Obtenez de sa seigneurie qu'avec sa permission je puisse suivre la construction de Saint-Pierre jusqu'à ce que je l'aie amenée au point qu'on ne puisse plus lui donner une autre forme. Si je partais auparavant, je serais la cause d'une grande ruine, d'une grande honte et d'un grand péché. Je vous en prie pour l'amour de Dieu et de Saint-Pierre.*

Michel-Ange put se flatter d'avoir obtenu l'objet de ses vœux. Il poussa en effet l'ouvrage à un tel degré, qu'il ne restait plus qu'à élever ce qu'on appelle la calotte du dôme, opération qui ne donnait plus lieu à aucun changement sensible. Il avait alors quatre-vingt-

sept ans, et les élémens du reste de sa construction n'étaient encore que dans sa tête. On l'engagea d'en arrêter tous les détails. Il fit faire, sous ses yeux, le modèle en bois de cette belle structure, qui présente deux voûtes inscrites l'une dans l'autre.

Jusqu'à 26 pieds au-dessus de l'attique extérieur, la coupole ne forme qu'une seule voûte, dont le diamètre est de 130 pieds à sa naissance; l'épaisseur de la construction, à cette naissance de la voûte, est de 9 pieds, sans y comprendre l'épaisseur des côtes. Comme le cintre des deux voûtes n'est pas formé par des courbes concentriques, l'intervalle qui règne entre elles augmente à mesure qu'elles s'élèvent; à l'endroit où elles rencontrent la lanterne, la distance qui les sépare est de 10 pieds. Ce seul ouvrage prouverait que Michel-Ange fut aussi profond constructeur que savant dessinateur.

Après sa mort, cette immense voûte fut, avec la lanterne qui la couronna, religieusement exécutée sur son modèle, telle qu'il l'avait conçue, par Jacques della Porta, et Dominique Fontana. Le respect pour ses intentions fut porté, pendant long-temps, jusqu'au scrupule, et Pie IV destitua Pirro Ligorio, pour avoir tenté de s'en écarter.

L'église de Saint-Pierre, il faut le dire, doit donc son existence à Michel-Ange, si l'on considère qu'il y a fait ce qui en compose l'essentiel. Or, c'est bien de ce nom qu'il faut appeler la coupole et son couronnement, la croisée, l'hémicycle du fond, l'ordonnance intérieure et extérieure des pilastres corinthiens, et les détails de tous les profils. Il est bien vrai que depuis

lui, le plan de croix grecque qu'il avait adopté fut allongé en croix latine, par l'addition de trois nouvelles arcades dans la nef, mais où l'on ne fit que continuer l'ordonnance corinthienne de Michel-Ange.

Quant au plan intérieur, c'est et ce sera long-temps une question indécise, de savoir si Saint-Pierre prolongé dans sa nef d'entrée, comme il l'a été par Charles Maderne, a perdu ou a gagné à ce changement. Il y a, dans la manière d'estimer les ouvrages d'architecture, tant de points de vue divers, qu'on peut y approuver les deux contraires, selon le terrein sur lequel on se place. A prendre la question et à l'examiner sous le rapport d'unité de plan et d'effet, sans aucun doute, le plan de Michel-Ange avait au plus haut degré le mérite de l'unité. Le temple, d'après son intention, consistait dans la coupole, et les quatre bras de sa croix n'étaient qu'une introduction, qui ne disputait et ne pouvait rien disputer à l'effet de la grandeur, ainsi concentré sur un seul point. D'autre part, l'édifice augmenté, selon le premier projet de Bramante, a acquis une immensité de dimension qu'on serait peut-être aujourd'hui très fâché de voir supprimer. Ce sont deux grandeurs voisines sans être rivales.

C'est dans son ordonnance extérieure que Saint-Pierre, ainsi prolongé, a fort peu gagné, vu la nécessité où l'on fut de se conformer à ce qui était déjà fait. Il est visible que les divisions multipliées, que les ressauts nombreux de cette ordonnance, résultats du plan mixtiligne de Michel-Ange, ne convenaient plus à la longue étendue de la masse extérieure de la nef. Il fallut sans doute s'y conformer, mais l'effet de cette élévation

s'en trouva singulièrement rapetissé. On est fondé à regretter encore plus le projet, donné par Michel-Ange, du frontispice de son monument, et quoiqu'on eût pu y demander plus de cette grandeur qui naît de la simplicité, il faut dire encore que de tous les projets de portails imaginés pour Saint-Pierre, aucun n'approcha du sien; et le sort a voulu que le moins heureux de tous ait fini par prévaloir.

Rien de plus rare que de voir d'aussi grandes entreprises conçues et exécutées, selon le même projet, par le même architecte. Elles excèdent ordinairement les bornes de la vie d'un homme. Saint-Pierre fut l'ouvrage d'un siècle et demi. Aux changemens d'architectes et de projets, s'en est joint un autre contre lequel il y avait encore moins de remède, je veux parler du changement total de principes, de style, de manière et de goût, qu'on vit arriver durant cette période. Il eût pu se faire que, commencé par Bramante, dans les erremens de l'architecture la plus pure et la plus correcte, le temple du Vatican, par l'effet des vicissitudes auxquelles les arts chez les modernes ont été en proie, se trouvât terminé par Boromini, c'est-à-dire dans tous les contrastes du goût le plus bizarre et le plus dissolu. Combien furent donc heureuses la prévoyance de Michel-Ange, et la persévérance qu'il mit à fixer les points principaux de l'architecture de Saint-Pierre, et à terminer la coupole dans tous ses détails. Car c'est là qu'il se montre tout entier, et sans que la moindre modification ait altéré sa grande et belle conception.

Si l'on doit à Bramante l'idée de cette vaste construction, il faut, pour être juste, dire qu'il n'y a véritable-

ment de lui que la pensée d'avoir, comme on lui en prête l'expression, voulu *élever le Panthéon sur les voûtes du temple de la Paix*. Car il n'arrêta rien à cet égard, et le dessin ou pour mieux dire l'esquisse de coupole que Serlio nous a transmise, comme étant le projet de Bramante, n'a aucun rapport avec la coupole de Michel-Ange. Ce n'était pas, d'ailleurs, une chose nouvelle après Brunelleschi que de porter dans les airs un dôme aussi vaste. Mais la merveille de Sainte-Marie-des-Fleurs n'a encore rien à faire, sous plus d'un rapport, avec celle de Saint-Pierre. La première est, surtout, pour le temps où elle fut élevée, un chef-d'œuvre de construction plutôt que d'architecture, tant à l'extérieur que dans l'intérieur.

Ce qu'il devait y avoir de neuf, d'original en ce genre, autrement dit, sans exemple aucun chez les anciens et les modernes, c'était la plus haute, la plus vaste de toutes les constructions, réunissant à la plus grande portée de dimension la plus grande beauté de proportion, à la simplicité, à l'unité de la forme, la magnificence et la richesse de la décoration, une justesse de rapports qui en rend l'ensemble harmonieux, quand on le considère en lui-même, et non moins harmonieux, quand on le compare avec toute la masse dont il est le couronnement; c'était cet accord parfait de l'extérieur avec l'intérieur, accord tel qu'il ne laisse rien à reprendre, rien à ajouter, rien à en retrancher, rien qu'on pût vouloir ni de plus, ni de moins, ni autrement.

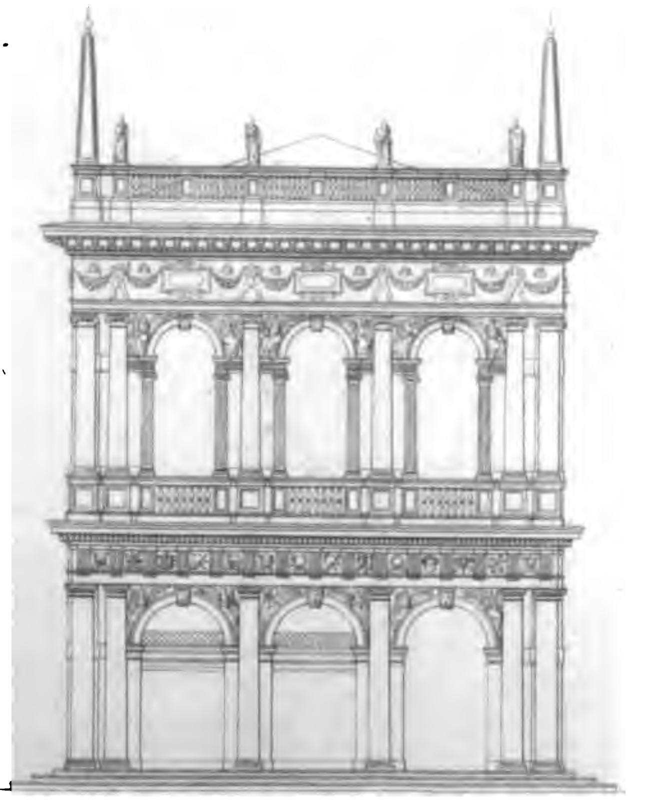
On pourra penser diversement sur le goût de Michel-Ange, dans ses autres ouvrages d'architecture. Il n'est plus permis d'avoir le moindre doute sur le génie de

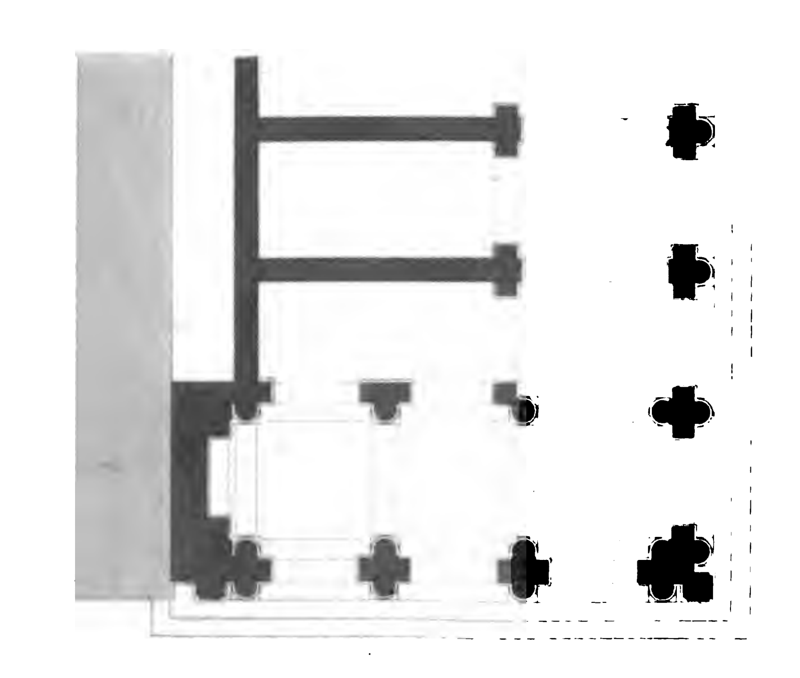
l'homme qui a produit la coupole de Saint-Pierre. Si tout ce qui avait été fait et pensé, ou projeté avant lui, en ce genre, ne peut lui disputer le prix de l'invention et de l'originalité, et ne peut servir qu'à marquer la hauteur de son génie, il nous semble que les nombreuses coupoles élevées dans toute l'Europe depuis lui et d'après lui, ne doivent se considérer encore que comme autant d'échelons, propres à faire mieux sentir et mesurer sa supériorité.





SANSOVINO.





BIBLIOTHÈQUE DE Sᵀ MARC À VENISE.

SANSOVINO (JACOPO TATTI),

NÉ EN 1479, MORT EN 1570.

TATTI (Jacques) fut le nom patronimique de ce célèbre artiste, qui n'est guère connu, et que nous ne ferons également connaître, que sous le surnom qu'on lui donna pour avoir été l'élève d'un habile sculpteur, André Contucci, appelé Sansovino, comme étant né sur la montagne de ce nom.

Jacques Tatti, dit Sansovino, vit le jour à Florence en 1479. Dès ses premières années, il montra un goût décidé pour les arts du dessin, mais surtout une rare aptitude aux travaux de relief. Son père, empressé de seconder ces heureuses dispositions, le proposa pour élève à André Contucci, du mont Sansovino, qui l'accepta d'abord avec plaisir, et se fit ensuite un honneur de cultiver par des soins assidus, un talent dont il prévoyait que les succès feraient rejaillir de la gloire sur lui-même. De là naquit entre l'élève et le maître un attachement du genre de celui que la nature forme entre le père et le fils, et ce fut précisément ce sentiment, devenu alors public, que l'opinion se plut à consacrer, en substituant au nom de famille de Jacques, le surnom de son maître.

Aux exemples et aux bonnes leçons de ce maître, le jeune Sansovino eut le bonheur de joindre un genre

d'encouragement, qui ne se rencontre pas souvent dans les écoles, où l'émulation produit quelquefois moins des rivaux que des envieux. Une ardeur commune, un même zèle conduit par un même goût, quoique dans deux arts différens, avaient uni de bonne heure, par une étroite amitié, André del Sarto et Sansovino. Naturellement il se fit entre eux un utile échange de talens. L'étude du dessin à laquelle ils se livraient de concert, mit dans leurs productions une telle conformité de manière, que leurs ouvrages, à la différence près de la matière, semblent être d'une seule main. Au nombre de ceux qui dessinèrent d'après le célèbre carton de Michel-Ange, nous trouvons cités conjointement André del Sarto, et Sansovino.

On ferait de ce dernier une seconde histoire aussi intéressante, aussi nombreuse en ouvrages remarquables, si l'on avait à l'envisager comme sculpteur du premier ordre qu'il fut, avant que l'architecture, qui d'abord le partagea, se fût tout-à-fait emparée de lui. La seule nomenclature de ses travaux de sculpture est si étendue, que nous serions aussi en peine d'en donner ici la totalité, qu'embarrassés de choisir ceux qui mériteraient une préférence. C'est pourquoi nous renverrons à la vie de cet artiste par Vasari, et surtout par Temanza, ceux qui voudront le connaître sous les deux rapports de sculpteur et d'architecte.

Nous avons eu plus d'une occasion de remarquer que cette communauté pratique de travaux, qui régna si long-temps entre tous les arts, eut son principe dans l'exercice du dessin, école première et véritablement indispensable de toutes les opérations qui ont l'imita-

tion pour objet. La grande pratique du dessin, qui avait tant contribué aux progrès de Sansovino comme sculpteur, avait dû lui communiquer le goût, et l'initier aux secrets de l'architecture.

Ce goût ne put qu'augmenter par la liaison que le hasard fit naître entre lui et Julien de San Gallo, architecte de Jules II, qui se trouvait alors à Florence, et qui l'emmena avec lui à Rome, où Bramante, dont il devint l'ami, lui donna de nombreuses occasions de connaître et d'étudier l'antique, et de se livrer à des travaux de tout genre. L'excès du travail joint à l'excès du plaisir lui occasiona une maladie, qui le força de regagner Florence, où l'air natal lui rendit bientôt la santé.

L'entrée du pape Léon X dans cette ville, en 1515, devint pour les artistes le sujet d'une multitude de travaux de décoration, auxquels tous les arts s'empressèrent de contribuer. Sansovino dut à cet évènement de se trouver initié aux inventions de l'architecture. Il fut chargé de faire des dessins d'arcs triomphaux, mais il se distingua surtout par une entreprise décorative plus importante, qu'il partagea avec André del Sarto, je veux dire la façade temporaire de Sainte-Marie-des-Fleurs, qu'on exécuta en bois. L'idée en fut grande et bien conçue. Sur un vaste soubassement il éleva plusieurs rangs de colonnes corinthiennes, deux par deux. Les intervalles étaient occupés par des niches avec les statues des apôtres. L'ensemble présentait avec un grand nombre de bas-reliefs, tous les ornemens ou détails d'architecture disposés avec le goût et la richesse, qu'un habile architecte sait appliquer aux plus magnifiques

édifices. Le pape ne put s'empêcher de dire que si le monument eût dû être fait en marbre, il n'y aurait eu rien à y changer. Sansovino exerça de nouveau son talent dans un autre projet de façade, pour l'église de Saint-Laurent, que Léon X avait à cœur de voir exécuter. Mais il eut ici Michel-Ange pour concurrent, et Michel-Ange avait la faveur du pape. Les deux rivaux se retrouvèrent à Rome. Le projet de façade comme on sait n'eut point lieu. Michel-Ange perdit son temps à chercher et à exploiter des marbres, et Sansovino se fixa pendant quelques années à Rome, où il fit plusieurs statues, et se fortifia dans l'architecture par des travaux qui commencèrent sa réputation.

De ce nombre furent les dessins et modèles de l'église de Saint-Marcel des frères servites. L'ouvrage entrepris n'eut pas de suite.

Citons encore, pour être des premiers essais de son talent, la belle *loggia* qu'il fit hors de la *Porta del Popolo*, sur la voie flaminienne, pour Marc Coscia; les commencemens de construction de la *villa* du cardinal de *Monte*, sur l'*acqua vergine;* une maison d'une heureuse distribution pour Messer Luigi Leoni, et à Rome, dans la rue des *Banchi*, un palais pour la famille Gaddi, aussi noble que bien disposé dans son intérieur.

Les diverses nations catholiques avaient déjà construit à Rome, ou étaient en train d'y construire des églises nationales. La nation florentine avait formé le projet non-seulement de rivaliser avec les autres puissances, mais de les surpasser en magnificence. On se doute bien que Léon X, Florentin lui-même, ne pouvait que seconder cette pieuse entreprise. Les plus célèbres de

cette époque, entre autres San Gallo, Raphaël, Balthazar Peruzzi présentèrent des projets. Le pape préféra celui de Sansovino, qui mit bientôt la main à l'œuvre.

Borné par l'alignement de la *strada Giulia* sur laquelle le monument devait s'élever, et par le Tibre qui coule fort près de l'espace affecté à l'église, Sansovino, pour lui donner plus d'étendue, imagina d'empiéter sur le fleuve, et de fonder une partie de sa construction dans l'eau : surcroît en même temps de travail, de dépense, et surtout de difficulté. Selon Vasari, les frais de ces fondations auraient payé la moitié de la construction des murs de l'église. Il paraît que Sansovino s'était engagé là dans un projet dont il avait mal prévu les obstacles. Une chute qu'il fit en surveillant les travaux vint, à ce que l'on croit, fort à propos le tirer d'embarras. Le soin de sa santé lui prescrivit encore une fois de retourner à Florence, et Antoine San Gallo, qui le suppléa dans la continuation de l'entreprise, eut l'honneur de triompher de toutes les difficultés; mais de nouveaux contre-temps vinrent suspendre son exécution. Ce fut d'abord la mort de Léon X, ce fut ensuite le pontificat d'Adrien VI, et enfin le sac de Rome sous Clément VII.

Sansovino échappa à tous les malheurs de cette époque, et sa bonne fortune lui fit trouver un asile à Venise, où désormais nous le verrons déployer, comme architecte, les grands talens dont il n'avait montré jusqu'alors, si l'on peut dire, que les préludes.

Deux circonstances concoururent à le retenir dans la ville qui devint pour lui une nouvelle patrie. La première fut la haute protection du doge Gritti, qui quatre ans auparavant l'avait accueilli avec toutes sortes de

bienveillance. La seconde, et qui influa sur la destinée du reste de sa vie, fut sa liaison avec Pierre Aretin, liaison qui se changea en une étroite amitié, que vint resserrer de plus en plus leur union avec le célèbre Titien, d'où naquit cette espèce de triumvirat si profitable aux arts, et que la mort seule put dissoudre.

Sur ces entrefaites, maître Buono, architecte des vieilles procuraties, vint à mourir, et Sansovino fut appelé à lui succéder dans cet emploi, avec un traitement de quatre-vingts ducats, et une maison pour son habitation sur la place Saint-Marc près de l'horloge. Cet emploi comprenait dans ses attributions, la surintendance d'inspection de l'église de Saint-Marc, du Campanile, et des constructions adjacentes (excepté le palais ducal).

La première opération qu'il proposa fut l'enlèvement et le déblaiement des boutiques, échoppes et bâtisses en bois, qui, encombrant les deux grandes colonnes de granit, ornement de ce lieu, le déparaient et masquaient la vue du grand canal. Un travail plus important l'occupa bientôt, je parle de la réparation des coupoles de l'église de Saint-Marc, singulièrement détériorées par leur vetusté d'abord, et puis par l'accident d'un incendie, dont elles avaient beaucoup souffert un siècle auparavant. Il entoura la grande coupole, celle qui est au centre de la croisée, par un cercle de fer composé de plusieurs bandes, qu'on serra le plus possible avec des écrous de bronze et des coins du même métal, *con biette e pernucci*. Ce cercle fut placé en dehors, un peu au-dessus des cintres des petites fenêtres, pour arrêter le progrès de quelques lézardes de la coupole. Encore aujourd'hui les ouvriers

l'appellent *il cerchio del Sansovino*, pour le distinguer des deux cercles qui furent placés dans la suite autour de la coupole dite de la Madone, et de celle qui est vis-à-vis la porte d'entrée. Sansovino restaura aussi tous les dômes qu'on admire dans l'intérieur du temple, et il eut un tel succès dans ces travaux délicats autant que pénibles, qu'outre la réputation qu'il en acquit, on porta son traitement annuel à la somme de cent quatre-vingts ducats.

Le bâtiment de l'école ou confrérie de la Miséricorde, entrepris dès l'année 1508, d'après le modèle d'Alexandre Liompardo, par Pierre et Jules Lombardi, était resté sans exécution. L'an 1532 Sansovino fut chargé de son architecture; et de fait ce qui existe de cet édifice est entièrement son ouvrage. Quoiqu'il n'ait pas reçu son complément, surtout à l'extérieur, toujours y trouve-t-on, soit dans les niches qui le décorent, soit dans certains détails de profils, le style de ce maître, et les preuves de la magnificence avec laquelle l'ensemble avait été conçu. Mais c'est surtout par l'intérieur qui offre des parties achevées, qu'on peut en mieux juger. Outre un bel escalier et la chambre qu'on appelle l'*Albergo*, on y voit deux magnifiques et vastes salles, l'une à rez-de-chaussée, l'autre au-dessus. Celle d'en bas est partagée en trois nefs par deux rangées de colonnes d'ordre composite, et les murs latéraux qui soutiennent le plafond. La salle supérieure n'a aucune décoration, mais on ne croit pas qu'originairement elle ait été projetée avec autant de simplicité.

Dans le même temps, Sansovino commençait, sous les auspices du doge Gritti, la construction de l'église de

Saint-François-de-la-Vigne, monument simple, mais de cette noble simplicité qui est souvent le véritable luxe des édifices religieux. Tout l'intérieur, moins la coupole, fut exécuté sur ses dessins; probablement quelques circonstances qu'on ignore suspendirent l'achèvement entier de cette église, car nous lisons que ce dôme et sa façade furent l'ouvrage de Palladio. Une médaille représentant l'extérieur de cette église, tel que Sansovino l'avait projeté, nous donne l'idée du frontispice qu'il comptait y ajuster. On est obligé de convenir qu'elle n'a pu que gagner à celui que Palladio y a substitué.

L'antique bâtiment de la Monnaie à Venise menaçait ruine, et il n'y avait aucun moyen de le réparer. En 1535 il fut décidé d'en construire un nouveau. Trois architectes présentèrent des projets. Le conseil des Dix choisit celui de Sansovino qui fut exécuté. Son architecture offre un ensemble qui serait digne, par son plan et sa belle construction, d'appartenir au palais d'un prince. La construction est tout en pierre d'Istrie. Sansovino avait dû contracter à Florence le goût du bossage, goût dont les anciens ont laissé d'assez nombreux exemples; et on a eu occasion de voir, dans la vie de plus d'un architecte Florentin, que certains genres de matériaux invitent plus que d'autres à cet emploi de la pierre. Or, aucune n'y convient mieux que celle de Florence, soit par sa couleur, soit par sa dureté ou la grandeur des masses qu'elle fournit. La pierre d'Istrie la plus belle que l'on connaisse et qui approche le plus du marbre blanc, devait inspirer à l'art de bâtir plus de réserve dans l'application de l'emploi dont on parle. Aussi nous semble-t-il que Sansovino, et après lui les plus célèbres architectes véni-

tiens ont usé de cette réserve. Au reste rien ne convenait mieux que la sévérité de ce goût de construction, au caractère d'un bâtiment à élever pour une Monnaie, genre de monument dont la destination principale semble exclure tout à-la-fois, et l'idée de magnificence, et celle d'élégance.

On ne saurait disconvenir que la façade qui donne sur la *Pescheria*, ne réponde très bien par son style à l'usage d'un hôtel des monnaies. Sa masse est à trois étages en y comprenant le rez-de-chaussée, qui se compose de neuf arcades en bossages. Dans la suite et par raison d'utilité pour le service intérieur, les ouvertures de ces portiques furent bouchées jusqu'aux impostes de leurs cintres, et ce changement n'a contribué qu'à mieux faire ressortir le caractère de l'édifice. L'étage au-dessus est une ordonnance dorique dont les pilastres sont entrecoupés de bossages; la frise a des triglyphes et des métopes. Le troisième étage, c'est-à-dire le supérieur est orné d'un ordre ionique, qui porte un entablement orné de consoles. Il règne d'un étage à l'autre une progression d'ornemens rend le fort sensible. Ainsi on a vu que de simples arcades sont surmontées d'une ordonnance dorique au-dessus de laquelle s'élève l'ionique. La même gradation se fait remarquer dans les ouvertures qui sont en bas des cintres en bossages; plus haut sont des fenêtres sans chambranles, et tout en haut des croisées avec chambranles et frontons.

L'intérieur ou la grande cour de cet hôtel des Monnaies est parfaitement d'accord dans son élévation avec l'intérieur qu'on vient de décrire. J'entends que c'est la même disposition générale, la même ordonnance et la

même dimension en hauteur. Elle en diffère seulement par plus d'étendue en longueur, et par l'étage au-dessus des arcades du rez-de-chaussée, qui au lieu de fenêtres est lui-même en arcades, et forme aussi au-dessus des galeries inférieures, un autre promenoir ouvert, circulant tout à l'entour de ce grand *cortile*. On doit mettre cette architecture sur la première ligne des beaux édifices, produits de la grande école que le seizième siècle vit naître et s'éteindre, et d'où sont sorties toutes les imitations plus ou moins heureuses des siècles suivans.

En 1536, le sénat résolut de faire construire un édifice digne de recevoir la belle et précieuse collection de livres, qu'avaient donnée à la république François Petrarca et le cardinal Bessarion. Sansovino fut chargé d'exécuter un modèle de ce monument, et le modèle approuvé, l'architecte se mit à l'œuvre.

Le plan de l'édifice en longueur nous offre une suite de vingt-et-un portiques ou arcades au rez-de-chaussée, sur la petite place Saint-Marc, avec un retour de trois des mêmes portiques, d'un côté vers la Lagune, de l'autre vers le Campanile. Ces portiques font suite aux galeries de la grande place Saint-Marc. L'ordonnance des portiques à rez-de-chaussée est dorique. Celle de l'étage supérieur est ionique, les arcades y sont des fenêtres cintrées, rétrécies par de plus petites colonnes ioniques elles-mêmes. Sansovino, en concevant cette décoration, avait eu l'intention de se raccorder avec la hauteur des deux étages de l'aile de la place Saint-Marc déjà depuis long-temps construite. C'est-à-dire que prévoyant l'achèvement de l'aile gauche, qui devait faire suite aux portiques de sa bibliothèque, il s'était imposé la su-

jétion d'une élévation déjà donnée, et de la disposition, ainsi que de la dimension qui aurait dû faire la loi. (On verra à la vie de Scamozzi que cet architecte ne tint aucun compte de la prévision de son prédécesseur.)

Quoi qu'il en soit, il nous semble que ce fut la véritable raison qui engagea Sansovino à donner aux entablemens de ses deux ordres la hauteur qu'on y remarque. En effet, l'entablement de son ordre dorique a en hauteur le tiers de la colonne, et celui qui couronne l'ionique a plus de la moitié. Tout annonce, et la balustrade qui termine l'élévation le donne encore à penser, que l'architecte eut le besoin de porter celle-ci jusqu'à un certain point obligé. Toutefois le talent de l'artiste fut d'avoir fait disparaître le résultat de cette sujétion, par la beauté et la variété des ornemens dont il embellit sa façade. Les archivoltes de toutes ses arcades sont remplies de figures sculptées. Rien de plus riche que la frise dorique, si ce n'est celle qui règne au-dessus de l'architrave ionique. C'est ici surtout que se manifeste avec évidence le dessein dont on a parlé d'exhausser l'élévation de cette façade. La frise dont il s'agit a presque autant de hauteur que l'architrave et la corniche ensemble. Son champ est occupé par une suite de petits génies, soutenant des festons, des cartels et des mascarons qui se trouvent mêlés avec beaucoup de goût à cette composition. Ailleurs la même frise renferme des bas-reliefs continus. La corniche offre dans ses profils tous les ornemens que peut comporter l'ordre ionique. Une balustrade surmontée de statues couronne le tout, et s'élève assez pour cacher d'en bas la vue d'un comble fort exhaussé que l'intérieur du local avait nécessité.

L'arcade du milieu de la grande façade conduit à un très bel escalier à deux branches, et richement décoré dans ses voûtes par Alexandre Vittoria. Il donne entrée dans une superbe pièce, qui renferme une riche collection de sculptures antiques dont l'heureuse disposition appartient à Scamozzi, qui racheva cet intérieur (comme on peut le voir à la vie de cet architecte). De là on passe dans le local même de la bibliothèque. Il occupe sept arcades de ce bâtiment en longueur sur trois pour sa largeur. On en admire la voûte merveilleusement décorée de caissons, et des peintures de plus d'un excellent maître. L'autre partie du bâtiment, où l'on arrive par un escalier qui s'embranche avec le précédent, donne sur la *Pescheria* et est destiné à des bureaux d'affaires. Il n'y eut réellement d'achevé par Sansovino, que la construction de l'emplacement qu'occupent la bibliothèque, le muséum et l'escalier. Nous aurons occasion de revenir sur ce grand édifice, à l'occasion d'accidens qui y survinrent dans la suite.

Nous ne devons pas oublier toutefois, avant de quitter ce monument, de faire mention d'une prétendue difficulté architectonique, dont Sansovino occupa alors tous les architectes et dont il crut avoir trouvé la solution. Il s'agit de la frise dorique et de la division uniforme des triglyphes et des métopes qui en constituent l'ornement. Les Grecs, dans les colonnades doriques de leurs temples, en terminaient les angles par un triglyphe qui ne tombait pas exactement à l'aplomb de l'axe de la colonne d'angle, et ils élargissaient graduellement l'espace des métopes aux extrémités de la frise. Les Romains ayant beaucoup modifié les proportions et le caractère de

l'ordre dorique, au lieu de terminer l'angle de sa frise par un triglyphe, trouvèrent plus analogue à leur nouvelle disposition d'y établir une demi-métope, et c'est ainsi que Vitruve l'enseigne en se servant du mot *semi metopa*. Maintenant les architectes modernes et les commentateurs, au lieu d'entendre cette *demi-métope* dans un sens qui exprimât une mesure approximative, et par le fait une métope coupée en deux parties égales de chaque côté de l'angle, s'imaginèrent qu'il fallait qu'elle fût dans toute la rigueur mathématique la moitié précise de la métope courante dans la frise, ce qui ne peut pas être, dès qu'on fait tomber l'angle de l'architrave à l'aplomb du nu de la colonne. Sansovino opérant ici, non sur une ordonnance de colonnes isolées, mais sur des demi-colonnes adossées à des pieds-droits, imagina de donner non à la colonne d'angle, mais à un pilastre d'angle, le supplément d'un corps en retraite, ce qui lui permit d'allonger l'entablement, et par conséquent d'élargir l'espace de sa métope d'angle. Voilà toute la solution de ce problème dont on fit alors du bruit, mais qui, comme on le voit, ne méritait ni d'être proposé ni d'être résolu.

En 1532, le feu avait détruit une grande partie du palais Cornaro, celui qui donne aussi sur le grand canal, près de Saint-Maurice, et qu'on distingue par ce surnom. George Cornaro, procurateur de Saint-Marc, conçut l'idée d'en rebâtir un beaucoup plus magnifique, et il en confia l'entreprise à Sansovino, qui sut répondre à ses intentions par un des plus beaux projets que l'architecture ait exécutés. Aussi lisons-nous dans la description qu'en donna François son fils, ce peu de mots qui suppléront à l'éloge que nous en aurions pu faire: « *Par sa si-*

tuation, dit-il, *par sa magnificence, sa grandeur, la beauté de ses matériaux, sa construction, la justesse de ses proportions, il occupe un des premiers rangs parmi les plus mémorables édifices de Venise* ». Son plan offre les dégagemens les plus commodes, les distributions les plus variées. Son élévation en trois étages, donne à la masse une hauteur qui le fait dominer avec beaucoup de noblesse sur tout ce qui l'entoure. Les proportions de chaque ordonnance sont fort régulières. On desirerait moins de hauteur à l'entablement de l'étage supérieur. La critique reproche à Sansovino d'avoir, dans son *atrium*, du côté du grand canal, aminci les murs latéraux, en sorte que le mur de l'étage supérieur se trouve porter à faux, dans une partie de son épaisseur. L'architecte, dit-on, se permit cette infraction aux lois de la solidité pour faire voir une portion de pilastres d'angle, se raccordant avec la retombée des cintres. Mais on pense qu'un architecte du mérite de Sansovino, ne devait pas avoir besoin de cette ressource défectueuse.

Les beaux ouvrages que cet artiste avait déjà exécutés à Venise, propagèrent sa réputation dans toute l'Italie. Rome, qui avait vu naître son talent dans l'architecture, aurait voulu jouir des fruits de son âge mûr et l'appelait à la cour du pontife. De son côté la ville de Florence, où il avait débuté dans la sculpture, le sollicitait pour venir lui faire la statue de celui qui lui avait rendu la liberté, par la mort d'Alexandre de Médicis. Sansovino résista aux instances de toutes ces invitations, et ne songea plus qu'à porter à fin ses grandes entreprises commencées à Venise, pour répondre aux espérances que cette ville avait conçues de son génie.

Bientôt sur un des côtés du campanile de Saint-Marc, il construisit une *loggia* destinée à des réunions de nobles Vénitiens, pour converser ou conférer entre eux. Ce petit édifice est un peu élevé au-dessus du niveau de la place; on arrive par quelques degrés à une petite terrasse environnée d'une balustrade dans ses trois côtés. De là s'élève la façade ornée de huit colonnes d'ordre composite, engagées dans le mur et qui soutiennent un entablement continu. Trois grandes arcades s'ouvrent dans les trois plus grands entre-colonnemens; c'est par elles qu'on passe pour arriver à la grande salle. Les quatre autres entre-colonnemens sont plus étroits et reçoivent des niches fort ornées. Au-dessus et à l'aplomb des arcades est un attique orné de bas-reliefs en compartimens, qui par leurs mesures correspondent exactement aux divisions de l'étage inférieur. Le tout est couronné par une balustrade régnant sur les trois côtés de l'édifice, construit des plus beaux marbres et décoré de statues et de bas-reliefs de la plus belle exécution. Le projet avait été d'environner, par en bas, de trois autres corps semblables les trois autres faces du campanile.

Sansovino, lors du rétablissement qui eut lieu de l'église du Saint-Esprit, fut chargé d'en faire le chœur et la façade, qu'il exécuta avec beaucoup de succès, vers l'an 1542. Ce fut à la même époque qu'il éleva un des plus superbes palais de Venise, sur le grand canal, près de San Salvatore, pour Jean Delphino. On doit y remarquer surtout la cour et l'escalier, pour la beauté des ornemens, et tout l'intérieur où règne la plus heureuse distribution.

L'église de Saint-Fantin avait été commencée en 1501,

d'après les dispositions testamentaires du cardinal Zénon, neveu du pape Pie II. Malgré les efforts de ceux qui en entreprirent la construction, l'édifice était loin encore d'être achevé en 1533 : il y manquait ce qui devait en être le sanctuaire. Le manque de fonds avait été la cause de ce délai. On vendit enfin plusieurs maisons de la succession du cardinal fondateur; et de ces deniers, Sansovino fut chargé de terminer le monument, en ajoutant à son extrémité la très belle chapelle qu'on y admire, et qui, malgré le soin qu'eut l'architecte d'assortir sa composition au reste de l'église, n'en fait pas moins remarquer l'extrême supériorité de son goût, sur celui qui avait présidé à l'érection de tout le reste, où rien ne semble répondre aux intentions de richesse et de magnificence que le fondateur avait énoncées dans son testament.

Vers l'an 1545, Sansovino s'occupait de terminer les grands travaux du monument de la bibliothèque, et il ne s'agissait plus que de voûter de l'autre côté la partie occupée par les bureaux des trois procuraties; mais la voûte à peine terminée s'écroula. On attribua cet accident à diverses causes. Selon les uns, c'était incurie et mal-façon de la part des ouvriers; c'était, selon d'autres, l'effet d'une gelée extraordinaire survenue cette année. On prétendait ailleurs que l'ébranlement avait été causé par des décharges d'artillerie. Le plus probable est que l'architecte avait trop compté sur ses armatures en fer. Ce malheur eut les suites les plus fâcheuses pour Sansovino. Il fut mis en prison, destitué de son emploi d'architecte en chef, et condamné à payer mille écus d'or, en dédommagement de la perte

occasionée par sa faute, ainsi qu'on le crut alors. Il paraît toutefois que Sansovino parvint à se justifier. Ses nombreux amis, et Aretin à la tête, écrivirent en sa faveur. Mendozza, ambassadeur de Charles-Quint auprès de la république de Venise, sollicita son élargissement. L'affaire enfin s'arrangea; Sansovino sortit de prison; et ce qui fait croire que ce ne fut pas à titre de grâce, c'est que l'amende à laquelle on l'avait condamné lui fut remboursée, qu'il fut réintégré dans son emploi, et payé de nouveau pour le rétablissement de la voûte qui ne fut plus faite en pierre, mais en charpente, avec un lattis de roseaux, sur lesquels fut appliqué l'enduit qui en forme la décoration.

Le nombre des monumens construits par Sansovino est tel qu'on doit se contenter d'en citer plusieurs, ne pouvant les décrire tous. Souvent, dans le choix qu'on fait de quelques-uns, on se décide plus par la célébrité qu'ils tirent de leur importance, que par le mérite intrinsèque de leur architecture. Ainsi l'on ne trouve que de courtes mentions sur des édifices qui feraient la réputation de tout autre. Tels sont l'église de Saint-Martin près l'arsenal; celle des Incurables, dans la forme d'une ellipse; l'école de San Giovani degli Schiavoni, et divers autres ouvrages, parmi lesquels il en est qu'on lui attribue à tort : ce qui n'a lieu que parce que Sansovino, comme tous les grands architectes, eut plus de copistes encore que d'imitateurs.

Une grande construction, qui lui appartient exclusivement, fut celle qu'on appelle des *Fabriche Nuove di Rialto*, bâtie sur le grand canal pour l'utilité du commerce. L'édifice est à trois étages : le rez-de-chaus-

sée offre un portique de vingt-cinq arcades; pareil nombre de fenêtres leur correspond dans les deux étages supérieurs. Les boutiques occupent le bas; et de chaque boutique, un escalier conduit aux pièces d'en haut. Une disposition vicieuse dans les murs de l'intérieur, qui ne portent pas d'aplomb les uns sur les autres, y a occasioné de fréquentes réparations. On regrette que la solidité ne se soit pas trouvée, dans cette construction, unie à la beauté de son ordonnance.

Sansovino avait aussi donné un projet pour le célèbre pont de Rialto. La république, alors engagée dans une guerre contre les Turcs, ne put donner suite à cette entreprise; et le projet de Sansovino tomba dans l'oubli, avec ceux de beaucoup d'autres compétiteurs.

Il faut citer comme un des ouvrages recommandables de cet architecte, son église de San Geminiano, au fond de la place Saint-Marc, dont on ne peut plus parler que par souvenir, ou d'après les plans et dessins qui s'en sont conservés. Elle a été détruite récemment pour opérer la communication entre les deux bâtimens des procuraties anciennes et nouvelles, qu'elle interceptait; et l'on doute que cet avantage ait compensé, pour la ville de Venise, la perte d'un monument que beaucoup de titres auraient dû rendre précieux. Cette église avait reçu, en 1505, une sorte de commencement, et sa principale chapelle avait été élevée sur le modèle de Cristophoro dal Legname, sculpteur et architecte. En 1556, Sansovino fut chargé d'en compléter l'ensemble. Car son premier soin, et un des principaux mérites qu'on y admira, fut de coordonner avec

autant d'habileté que de goût, et le cintre de la chapelle déjà existante, et son entablement, et l'ordonnance générale du reste de cet intérieur. Son plan est un carré parfait au milieu duquel s'élève une coupole de modique hauteur, reposant sur quatre colonnes adossées chacune à un pilier, ce qui forme, dans chaque sens, trois nefs dont la plus large est celle du milieu. Sa façade, ou son portail, n'offre rien de fort remarquable, si ce n'est un des premiers exemples de ces frontispices à plusieurs ordres adossés, que l'on a répétés dans le siècle suivant avec beaucoup trop de monotonie. Au reste, Sansovino eut évidemment, dans cette composition, l'intention de la faire concorder, pour la hauteur, avec celle du bâtiment des *Procuratie vecchie*, intention qu'il avait déjà eue dans son monument de la bibliothèque, ainsi qu'on l'a vu, et que Scamozzi, depuis, paraît s'être étudié à contrarier, aspirant peut-être à faire adapter sa nouvelle élévation au corps entier de la place Saint-Marc.

Sansovino est l'auteur de beaucoup d'ouvrages moins importans, mais qui constatent et la multiplicité de ses connaissances, et la fécondité de son génie. Il y a de lui à Venise plus d'un mausolée où le talent de l'architecte le dispute à celui du sculpteur, et où les deux arts n'en sont que mieux unis. On cite entre autres, dans l'église de Saint-Sébastien, le tombeau de l'archevêque de Chypre, ensemble à-la-fois simple et majestueux autant que riche et varié. C'est une grande arcade ornée de colonnes élevées sur un soubassement, et qui portent un beau fronton. L'entre-colonnement est occupé par la tombe de l'archevêque, et par sa statue représentée couchée.

Ce fut à l'âge de quatre-vingts ans qu'il exécuta pour le doge Veniero le beau monument sépulcral qu'on admire à l'église de Saint-Sauveur. Les deux statues qui ornent les niches latérales du monument sont de sa propre main, et rien n'y décèle l'époque d'une vie aussi avancée.

On doit encore faire ici mention des belles portes de bronze dont il donna les dessins, et qu'il exécuta pour la sacristie de Saint-Marc. C'est là qu'il a consacré par les portraits de Titien et d'Aretin qu'il y a introduits avec le sien propre, l'étroite amitié qui ne cessa point de les unir tant qu'ils vécurent. Liés et par la conformité de leurs vues, et par la réputation dont ils jouirent, et par l'intérêt commun qu'ils prirent à leurs succès réciproques, on a attribué à cette liaison, une partie de l'éclat que les arts répandirent alors sur Venise.

Venise aussi se montra digne d'avoir de tels talens, puisqu'elle sut les honorer par les plus flatteuses distinctions. Dans un moment de détresse, où l'on se trouva forcé d'avoir recours à une imposition extraordinaire, qui devait peser indistinctement sur tous les citoyens, le sénat n'en exempta que Titien et Sansovino.

Sansovino mourut à l'âge de quatre-vingt-onze ans, le 27 novembre 1570.

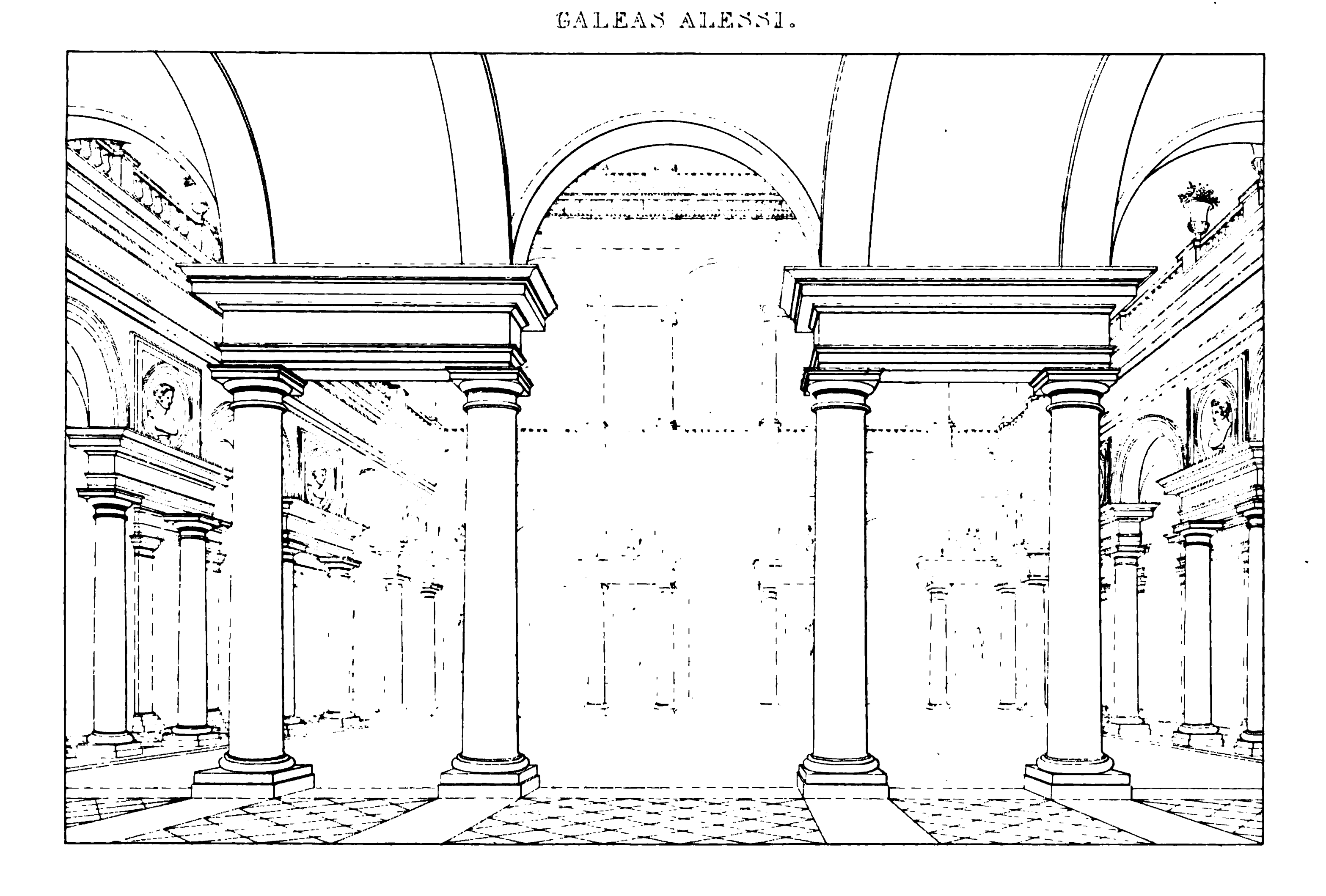
Bien que prévue depuis long-temps, et arrivée dans l'âge le plus avancé, la mort de Sansovino fut pour Venise qui l'avait adopté, et pour Florence sa patrie, un sujet de deuil et de vifs regrets. Sa mémoire fut honorée par plus d'un témoignage public de louanges, dans plus d'une inscription. Mais il n'en subsiste plus

aucune. Nous rapporterons la plus simple et la plus courte, dont l'auteur fut Bernardo Baldovinetti.

Il Sansovin ch' Adria superba ir fece,
Di bronzi e marmi di Palagi e Tempi,
Che illustra l'Arno e tolse a primi tempi
Della scultura il pregio, or qui si giace.



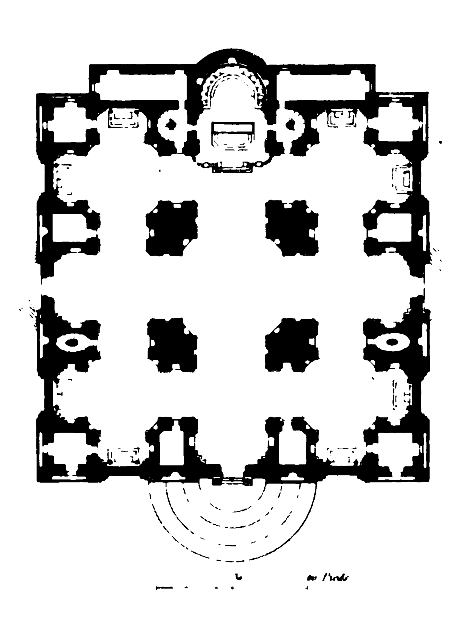
GALEAS ALESSI.



E. Ollivier sc.

VUE INTÉRIEURE DE LA COUR DU PALAIS SAULI, À GÊNES.

T. 1. p. 289. 2.e Pl.



PLAN ET ÉLÉVATION DE L'ÉGLISE DE L'ASSOMPTION, À GÊNES.

GALEAS ALESSI,

NÉ A PÉROUSE EN 1500, MORT EN 1572.

Les principales villes de l'Italie ont eu cela de favorable pour l'architecture, que chacune par ses localités, par la diversité de ses sites et des causes qui ont modifié ses besoins, offrit à l'art de bâtir et au génie de l'architecte des développemens particuliers. Dans le fait, ce pays présente aujourd'hui au curieux comme à l'artiste une collection, un cours complet de toutes les variétés de goût, de toutes les inspirations que l'art peut desirer pour tous les emplois possibles, depuis ce qu'il y a de plus solide, de plus massif et de plus grandement simple en construction, jusqu'à ce qu'on peut concevoir de plus varié, de plus riche, de plus pompeusement théâtral en décoration.

La ville de Gênes était préparée par la nature de sa position et de ses matériaux, à devenir le plus rare modèle de ce que la réalité peut faire en ce dernier genre. De tout temps sa situation singulièrement pittoresque, au fond du golfe d'où elle semble dominer la mer, et sur le penchant de la montagne qui en fait un amphithéâtre naturel, avait produit, dans la position de ses masses de bâtimens, une richesse d'aspect qui semblait appeler celle de l'art. Lorsque le commerce eut produit dans cette ville de grandes fortunes, le gouvernement aristocrati-

que, qui met les honneurs et le pouvoir entre les mains d'un grand nombre de citoyens et de familles riches, dut, comme cela ne saurait manquer d'arriver, leur inspirer le besoin de faire sentir leur supériorité par l'extérieur de leurs habitations, et d'augmenter aussi le lustre de leur ville.

Ce fut vers le commencement du seizième siècle que Gênes commença à prendre une face nouvelle. Cette ville, resserrée comme elle l'est, ne pouvant pas comme d'autres s'étendre par des quartiers nouveaux, il y eut pour elle nécessité de se renouveler sur le même sol, et de se métamorphoser si l'on peut dire. C'est ce qu'elle obtint par une sorte de concours de toutes les volontés, par l'appel qu'elle fit aux talens des artistes les plus distingués, et surtout par le génie d'un homme qui sembla être né et donné tout exprès par la nature, pour cette grande entreprise. Cet homme fut Galeas Alessi.

Il naquit l'an 1500, à Pérouse, d'une famille qui n'était pas sans distinction, et reçut de son père une éducation convenable à son état. Les progrès qu'il fit, dès le premier âge, dans les études auxquelles on l'appliqua annoncèrent les dispositions les plus heureuses, surtout pour les sciences mathématiques et l'astronomie. Ces études, qui sont comme une sorte de centre de mille autres connaissances, ouvrent au jeune homme l'accès à plus d'une profession utile, dont le choix dépend quelquefois de ce qu'on appelle le hasard. Ce fut ainsi que Galeas Alessi se trouva sur la route pratique de l'architecture civile et militaire. Il ne tarda pas à comprendre l'utilité de la science du dessin pour l'architecte comme pour le peintre, et il se mit à l'école de Jean-Baptiste

Caporali, qui, selon l'usage d'alors, était à-la-fois peintre et architecte renommé à Perouse, et à qui on doit une traduction et un commentaire de Vitruve. L'élève devint bientôt en état d'aider et de remplacer son maître, et même de diriger en chef quelques-unes de ses constructions.

Mais il y avait chez Galeas Alessi un certain pressentiment de sa destinée future, qui lui faisait regarder comme trop bornées, pour ses progrès et pour son ambition, l'école de Caporali et la ville de Pérouse. Il vint à Rome, où il se lia d'une étroite amitié avec Michel-Ange qu'il adopta pour maître. On ne cite rien dans cette ville des travaux qu'il aurait pu y exécuter, pendant un assez grand nombre d'années qu'il y séjourna. Il paraît qu'il n'y fut guère occupé que d'ouvrages particuliers, pour différens cardinaux, auxquels il aurait sacrifié et son temps et sa réputation. Mais le cardinal Parisani, qui avait eu plus d'une occasion de connaître ce qu'il valait, l'avait déjà produit à la cour pontificale, lorsque, envoyé légat à Pérouse, il se conforma aux intentions du pape, en emmenant avec lui Galeas Alessi, pour achever la grande construction de la forteresse de cette ville, commencée par San Gallo.

Alessi s'acquitta avec autant de zèle que de succès d'une aussi importante mission. La forteresse fut terminée par ses soins, de nouvelles constructions intérieures y furent entreprises, et on y vit exécuter une suite d'appartemens, qui furent dignes de recevoir plus d'une fois toute la cour pontificale. Le temps qu'il passa dans sa ville natale à cette grande construction, il sut l'employer également à élever pour plusieurs de ses conci-

toyens de fort beaux palais, qui font encore aujourd'hui la décoration principale de Pérouse.

La renommée de ces ouvrages répandit dans toute l'Italie le nom de Galeas Alessi. C'était le temps où, comme on l'a déjà dit, la ville de Gênes, peuplée de citoyens opulens, mais jaloux de faire servir leurs trésors à la gloire de leur pays, encore plus qu'à la leur propre, conçut le projet de faire en grand, ce qu'on voit que fait volontiers en petit l'homme qui, élevé par la fortune, veut s'en faire honneur dans le luxe de son habitation. Exemple peut-être unique, au moins dans l'histoire moderne, d'une grande ville qui se rebâtit, si l'on peut dire en entier.

« Jalouse de la gloire qu'elle s'était acquise (*dit* « *M. Gauthier dans son introduction à l'ouvrage des prin-* « *cipaux édifices de Gênes*), cette ville voulut confier « aux beaux-arts le soin de la transmettre à la posté- « rité. Elle attira dans ses murs les artistes de tous les « pays que la renommée lui désignait. Ce fut alors que « s'établit cette belle rivalité de talens, auxquels la ville de « Gênes dut sa splendeur. C'est là que les architectes ont « pu donner un libre essor à leur génie. Aussi presque « partout ils ont fait preuve de la plus rare intelligence, « et ils sont parvenus à faire oublier jusqu'aux difficultés « que l'irrégularité des terreins leur donnait à combattre. »

L'époque de ce changement fut heureusement celle de la belle école d'architecture en Italie, où, quoique avec des variétés de manière mais non de principes, chaque ville voyait, sous la direction des plus grands maîtres, se renouveler le goût et les conceptions de l'art des anciens. Tout le monde connaît les noms de ces rénovateurs de l'architecture à Rome, à Florence, à Vérone,

à Venise. Ce furent les chefs d'école, et c'est sur eux que la postérité à concentré son admiration. Cependant ils eurent de nombreux élèves, et parmi eux des rivaux, dont on a depuis confondu les ouvrages avec ceux de leurs maîtres. Beaucoup de ceux-ci se trouvèrent appelés à Gênes, et l'on compte parmi eux, quoique dans le second ordre, des hommes d'un très grand mérite, tels qu'Adrea Vannone, Bartolomeo Bianco, Rocco Pennone, Angiolo Falcone, Pellegrino Tibaldi, etc.

Mais Galeas Alessi fut pour Gênes ce que Bramante èt San Gallo avaient été à Rome; Buontalenti, Ammanati à Florence; Palladio et Sansovino à Venise. Il fut le moteur de toutes les entreprises, et le modèle sur lequel se réglèrent tous ceux qui concoururent au renouvellement matériel de cette grande cité. Il lui fallut d'abord aplanir plus d'une superficie, redresser un grand nombre de rues, en ouvrir de nouvelles, et c'est à lui qu'est due l'ouverture, et on peut dire la construction de la *Strada nuova*, assemblage unique des plus somptueuses masses de palais, et aussi recommandables par la beauté de l'art que par celle de la matière.

Cependant nous devons faire mention, avant tous ses autres ouvrages, de la belle église de l'Assomption, bâtie sur la colline qu'on appelle de Carignan, d'où ce monument a pris aussi le nom sous lequel on le désigne souvent. Cette église n'est pas au nombre des plus grandes, soit anciennes, soit modernes, mais c'est un morceau des plus complets, des plus achevés qu'il y ait, et d'une parfaite unité dans tous ses rapports. Son plan forme un carré régulier de 150 pieds, sans y comprendre toutefois une petite adjonction d'une vingtaine de pieds pour l'ap-

side du fond où est l'autel. Le milieu de ce quadrangle est occupé par une coupole de 40 pieds de diamètre, soutenue par quatre piliers tous massifs, et où l'architecte ne voulut pratiquer ni vides ni escaliers pour leur laisser toute leur solidité. Trois nefs divisent l'intérieur de l'église et y produisent ce qu'on appelle la croix grecque, ou ayant ses quatre croisillons égaux. C'est en petit le plan de Saint-Pierre de Rome, selon le projet de Michel-Ange.

L'extérieur de la coupole se compose de ce qu'on appelle la *tour du dôme*, dont la construction et l'ordonnance consistent en arcades et en massifs alternatifs, ornés de pilastres corinthiens, et du dôme dont la courbe est une sphéroïde, couronnée d'une lanterne que couvre une calotte hémisphérique. Cette coupole de 180 pieds de haut forme une masse très d'accord avec le portail, lequel est orné d'un seul ordre de pilastres corinthiens, distribués avec sagesse. Ceux du milieu au nombre de quatre, et où est la porte d'entrée, supportent un fronton. Ceux des deux masses latérales se trouvent subordonnés à la composition des deux tours ou campaniles, qui accompagnent la coupole, et donnent à tout l'ensemble un aspect riche et varié. Quoique la critique ait plus d'une observation de détail à y faire, on est toutefois obligé de convenir que l'ouvrage, pris en général, est un de ceux qui, pour satisfaire aux données et aux usages des églises modernes, offre un tout des mieux concertés, une conception des plus sages, une exécution des mieux soignées, une construction des plus solides.

Galeas Alessi ne donna point une moindre preuve de talent dans les travaux de restauration et d'embellisse-

ment qu'il fit à l'église métropolitaine, certainement une des plus belles de l'Italie. Ce fut sur ses dessins que l'on reconstruisit le chœur, l'hémicycle et la coupole de cette basilique.

Propre à tous les genres d'ouvrages, il fit encore plus admirer sa capacité, par les grands et magnifiques changemens qu'il imagina et qu'il exécuta au port de Gênes. Il l'orna de portiques grandioses d'ordre dorique, d'une superbe entrée flanquée de colonnes rustiques, faisant habilement servir ces constructions autant à l'embellissement qu'à la défense du port. Il prolongea le môle de plus de 600 pas dans la mer, au moyen d'une jetée à pierres perdues qui lui sert de fondations, travail des plus dispendieux. Selon lui, si on eût voulu donner encore plus d'étendue à ce môle, chaque palme d'ouvrage aurait coûté mille écus.

Comme masse de construction simple et grandiose, on doit vanter sa porte du vieux môle, ouvrage de fortification et d'architecture tout ensemble, qui soutient le parallèle avec ce que San Micheli a produit de plus beau en ce genre. J'ai dit que l'édifice était en quelque sorte de deux natures, et ce fut une habileté de plus à Galeas Alessi, de l'avoir mis en un si juste rapport avec les deux expositions auxquelles il devait correspondre, que du côté de la ville, il se présente sous la forme d'un beau et noble portique, percé de trois arcades accompagnées de colonnes doriques, quand du côté opposé, celui de la mer, il offre une demi-lune ornée de niches et de colonnes en bossages, et qui vient s'appuyer de chaque côté sur un bastion avec embrasures pour l'artillerie. Entre ces deux façades est un grand corps-de-garde. Le

tout a un couronnement crénelé; ce qui n'empêche pas qu'on n'y admire, et de belles proportions, et des profils bien adaptés au caractère de l'édifice.

Lorsque l'art de l'architecture et le savoir de la construction sont réunis, comme ils l'étaient au seizième siècle, on ne s'étonne point que des édifices de simple nécessité, concourent à l'embellissement comme aux besoins des villes. Galeas Alessi nous en a encore donné un exemple dans les greniers publics qu'il construisit à Gênes. On le donne pour l'auteur du plan de ce grand ensemble, qui se compose de quatre corps de bâtiment isolés, mais qui se joignent par un vestibule commun et central, assez spacieux pour que les voitures puissent s'y rencontrer de toutes parts sans aucun embarras. On trouve à louer ici, outre les dispositions ingénieuses de l'intérieur, et les soins pris pour la conservation des grains, l'ordonnance dorique appliquée à décorer un édifice, que partout ailleurs on croirait devoir abandonner aux pratiques routinières d'un entrepreneur de bâtimens.

Si l'on se proposait de donner même une courte notice de chacun des édifices, des palais de ville et de campagne, dont Galeas Alessi a embelli Gênes et ses environs, il faudrait faire d'un simple article biographique un long ouvrage. Nous choisirons pour donner l'idée de son talent, ou pour mieux dire, car il n'y a point de choix à faire, nous prendrons au hasard parmi ses édifices, ceux qui se prêteront à une plus courte description.

La *Strada nuova*, comme on l'a déjà dit, pourrait passer pour être dans la magnifique série des vastes

palais de Gênes l'œuvre de Galeas Alessi. On y admire le palais Grimaldi, remarquable à l'extérieur par le caractère de grandeur et de simplicité qui distingue les palais de Rome. Mais la position de la ville devait inspirer à l'architecte des partis intérieurs plus variés, plus pittoresques, et d'une composition plus originale, qu'on n'en retrouve ailleurs. L'emploi aussi qu'il pouvait faire du marbre dans ses constructions, favorisa ces brillantes inventions d'escaliers, de portiques, de galeries, où le luxe de la matière vient ajouter sa valeur à celle de l'art. Telle est, au palais Grimaldi, la magnifique galerie qui donne entrée à la cour et conduit à l'escalier. C'est une suite de colonnes surmontées d'arcades et formant de petites coupoles construites en marbre. Même goût, même richesse dans la *loggia* du premier étage.

Le petit palais Brignola (*Strada nuovissima*) offre un plan d'une conception agréable et sage tout ensemble. L'escalier est heureusement placé au milieu de jolis portiques en marbre blanc. L'arrivée de cet escalier, au premier étage, est d'un bel effet, produit surtout par une *loggia* ménagée avec art en face de sa dernière révolution. Galeas Alessi savait proportionner avec beaucoup de mesure, les richesses de son art et les ressources de son génie à la grandeur et à l'importance de ses édifices. L'élévation extérieure de ce petit palais n'offre d'autres beautés que celles qui dépendent d'un juste accord, entre toutes les dimensions, entre l'ensemble et ses détails.

La plupart des architectes célèbres du seizième siècle, comme leur histoire le témoigne, en multipliant

les grands palais, qui font l'ornement de l'Italie, ont donné des preuves d'une fécondité très remarquable, et on est contraint d'y admirer l'esprit et le goût avec lesquels ils surent, en respectant certains types naturellement uniformes, y introduire les plus nombreuses variétés. Mais nul n'eut plus besoin de cet art que Galeas Alessi, car lorsque les autres étaient appelés à bâtir dans plusieurs villes, ou dans les quartiers divers des plus grandes cités, lui, étant borné dans l'enceinte d'une seule, et dans l'espace donné de deux rues principales, il lui devint encore plus nécessaire d'éviter des répétitions, que leur proximité aurait rendues plus fastidieuses, particulièrement pour les masses extérieures des palais, c'est-à-dire leurs élévations.

Aussi la *Strada nuova*, presque toute bordée de palais, productions du génie de Galeas Alessi, se recommande-t-elle encore à notre admiration par l'heureuse variété de leurs dessins. Nulle similitude entre la façade du palais Brignola et celle du palais Carega. Ce dernier présente une masse riche autant que simple, de trois étages en y comprenant le rez-de-chaussée faisant soubassement taillé à refends, sur lequel s'élèvent deux ordres de pilastres ioniques et corinthiens distribués entre les fenêtres, avec un entablement dans la hauteur duquel se trouve un rang de petites fenêtres de service. Pareille rangée de petites ouvertures, que les Italiens appellent *mezzanino*, existent l'une au-dessus des chambranles de l'étage ionique, l'autre au-dessus des fenêtres du rez-de-chaussée. C'est l'union apparente du besoin intérieur et du luxe extérieur, tellement bien ménagée, que la grandeur et la noblesse de l'ensemble

n'en éprouvent aucune diversion ni contradiction.

Le palais Lescari, bâti tout près dans la même rue par Galeas Alessi, lui a inspiré une devanture d'un caractère tout-à-fait différent. Rien de plus élégant, de plus pittoresque et de plus harmonieux tout ensemble, que sa composition. L'architecte a su y ménager, avec infiniment de goût, dans le soubassement, une opposition qui ne dégénère point en un contraste trop marqué. Ce soubassement est en bossages rustiques, non tels qu'on les emploie ordinairement, mais formé d'espèces de panneaux en compartimens et d'espèces de pilastres, dont le fût offre les mêmes divisions de pierres taillées en pointe de diamant, ce qui détache le rez-de-chaussée du reste de l'ordonnance, par un effet sévère, sans être massif, et où la variété produit ce qu'on cherche ailleurs par la gravité ou la pesanteur. L'ordonnance du premier étage consiste en une suite d'arcades sur colonnes ioniques formant une belle galerie, qui réunit les deux ailes du palais, que décore un ordre corinthien. Le plan seul de ce palais pourrait faire comprendre ce qui échappe aux moyens du discours, c'est-à-dire ce qu'il y a d'ensemble, d'accord et de régularité dans les parties de sa distribution. Il faudrait aussi avoir recours au dessin, pour donner une légère idée des beaux ornemens arabesques qui décorent les voûtes des escaliers, et qui furent exécutés par Taddeo Carlone sous la direction de Galeas Alessi.

Le palais Justiniani n'est pas un des plus grands de la *Strada nuova*, et son extérieur très simple ne semblerait pas devoir le faire distinguer. Toutefois on le regarde comme un des plus intéressans de la ville de

Gênes. Il se fait remarquer par un plan bien conçu, par une coupe entendue avec beaucoup d'intelligence. La cour donne entrée dans une autre enceinte circulaire, ornée de portiques en arcades, qui supportent une terrasse tout alentour, au milieu de laquelle est un beau pavé de mosaïque, ombragé par quatre orangers en pleine terre. Le tout se termine par une grotte où jaillit une fontaine.

Mais le palais Sauli (*Strada di Porta romana*) est sans contredit l'un des plus magnifiques, non-seulement de la ville de Gênes, mais de toute l'Italie.

L'architecture, surtout dans la construction des grands palais, présente à l'artiste tant d'obligations, d'où peuvent résulter également et de nombreux mérites et d'aussi nombreux défauts, qu'on sait ordinairement gré à l'architecte qui a su éviter le plus de défauts, et réunir le plus de beautés. On convient que Galeas Alessi a généralement, dans le palais Sauli, opéré la réunion de ce qui peut composer ce qu'on appelle un ensemble parfait; on veut dire une heureuse disposition dans le plan, une belle proportion dans les élévations, le bon goût dans la décoration et les ornemens, l'excellent choix et la richesse des matériaux, une bonne et précieuse exécution. Toutes les colonnes y sont de marbre et d'un seul morceau.

Ce palais a deux façades, l'une sur la rue, l'autre sur le jardin. La première a son étage de rez-de-chaussée percé de cinq ouvertures, en y comprenant la porte, formée, ainsi que les fenêtres, de chambranles en bossages, mais ménagés avec beaucoup de goût, sur des espaces lisses en encadrement, qui évitent à leur em-

ploi l'aspect de la pesanteur. L'étage supérieur a son milieu en arcades sur colonnes, flanqué d'une fenêtre de chaque côté avec pilastres accouplés, que surmonte un balcon à balustres. Cette façade forme avant-corps sur la masse de celle qui donne sur le jardin. Celle-ci se compose, dans un genre tout différent, de deux ordonnances, l'une dorique au rez-de-chaussée, l'autre ionique pour l'étage supérieur. A l'un et à l'autre, des pilastres sont accouplés sur les trumeaux des fenêtres. Celles d'en bas se trouvent inscrites avec leur *mezzanino*, dans des arcades. Les fenêtres du haut et le petit étage de service occupent la hauteur de l'ordre.

L'intérieur de la cour du palais Sauli est environné de deux étages de portiques ou de galeries en colonnes de marbre. Rien n'est plus noble, rien n'offre un aspect à-la-fois plus riche et plus théâtral, comme on peut le voir dans la planche placée en tête de cet article.

Nous pourrions citer un beaucoup plus grand nombre de palais, soit construits à Gênes par Galeas Alessi, soit faits par ses élèves, et sous son inspiration, soit imités d'après ses modèles, si cette énumération devait ou mieux faire connaître son génie, ou ajouter à sa gloire.

Mais l'édifice de la Banque est un ouvrage plus propre à donner l'idée de sa capacité, comme architecte de goût et habile constructeur. Les Génois appellent la loge des banquiers *un bel azardo*, comme si la hardiesse de sa couverture eût été due à un heureux coup du sort. Il n'y eut pourtant rien de semblable, et la seule part que la fortune ait eue dans de tels travaux, fut la rencontre d'un homme capable de les entreprendre, et d'y

réussir. Galeas Alessi prouva dans cette construction hardie qu'il possédait au plus haut degré l'art de faire du grand, avec la plus grande économie de moyens. On peut dire qu'il est impossible d'employer moins de matériaux, pour couvrir une surface de terrein aussi considérable. On y admire l'ingénieuse disposition des bois de charpente de sapin en grume, et l'art avec lequel toutes les pièces sont distribuées dans cette vaste toiture, de manière à produire la solidité sans opérer de poussée sur les supports, du reste très peu épais, de cette grande enceinte. Pareille économie de moyens, et pareille légèreté de matériaux dans la voûte nécessairement surbaissée de l'intérieur. Cette voûte est ornée de stucs adhérens à des roseaux cloués sur un bâtis en bois.

L'ordonnance extérieure de la loge des Banquiers se compose, dans tout le pourtour, d'arcades, qui reposent, au lieu de pieds-droits, sur deux colonnes doriques accouplées en marbre. Au-dessus de ces arcades s'élève un attique orné de compartimens. Les trois de la façade d'entrée ont des trophées en bas-relief. Les angles de l'enceinte sont renforcés par des bossages. La longueur de cette *loggia* est de 105 pieds, sa largeur de 65.

Le plus long article n'épuiserait pas, s'il fallait n'en omettre aucune, les notions de tous les travaux de Galeas Alessi, et de tous les monumens dont il a enrichi la ville de Gênes et ses environs. Car on ne saurait dire si les maisons de campagne dont cette ville est environnée ne l'emportent pas encore en magnificence sur la richesse, des édifices de son intérieur. Nous nous bornerons donc ici à citer deux ou trois des

plus remarquables compositions de notre architecte, en fait de maisons de plaisance, où l'étendue du terrein lui permit d'ajouter ces détails d'agrément accessoires, que comportent rarement les habitations des villes.

Telle est en première ligne la villa Pallavicini. Placé au milieu d'un grand parterre, le palais se présente d'abord au bout d'une belle allée qui y conduit. De ce côté la façade a son milieu en retraite. La face sur le jardin offre une ligne continue. Sur un soubassement fort peu exhaussé en bossages, s'élève un premier étage d'ordre ionique. Le second est orné d'un corinthien cannelé. L'intérieur se compose de peu de pièces, mais grandes et distribuées avec symétrie. L'emplacement du jardin en face du palais a deux grands bassins carrés entourés de balustres, qui fournissent une eau très abondante au reste des plantations, et il se termine par une très belle grotte ornée de mosaïques, où jaillissaient autrefois des eaux vives, qui étaient reçues dans des rochers disposés avec art. D'agréables montées sont disposées d'un côté et de l'autre de cette grotte. Toute cette architecture est aussi sage qu'élégante, et il y règne une richesse modérée qui n'en altère point la pureté.

La villa Giustiniani au bourg d'Albaro est une des plus rares productions de Galeas Alessi. Le premier étage du palais a pour soubassement une sorte de très grosses pierres arrondies. Il est en colonnes doriques; celles du corps du milieu de l'édifice portent trois arcades, qui donnent entrée dans un beau vestibule d'où l'on passe à une salle au rez-de-chaussée, qu'éclairent deux fe-



nêtres latérales. A main gauche est l'escalier principal qui par trois rampes d'une montée commode mène à l'étage supérieur. C'est là que se fait particulièrement remarquer cette belle antisalle en manière de *loggia*, dont la décoration est ce que Galeas Alessi a produit de plus rare et de plus excellent. Il faut y admirer l'élégance des arcades portées d'un côté sur des colonnes, et répétées du côté du mur par de grandes niches. La voûte est ornée de caissons octogones remplis de rosaces très saillantes. Aux deux extrémités sont de grandes niches avec statues. On passe de là dans un vaste salon magnifiquement décoré. Disons aussi qu'en général l'intérieur de ce palais offre une distribution à-la-fois magnifique et commode, pleine de goût et d'intelligence. On y desirerait cependant aujourd'hui, que l'architecte y eût pratiqué un plus petit escalier de dégagement. C'est une chose qui manque généralement au palais de cette époque. Mais ce qui serait de nos jours un besoin auquel l'architecte serait tenu de répondre, n'en était pas un alors. Tant il est vrai qu'en appréciant les ouvrages de l'architecture, il faut savoir tenir compte des convenances et des usages de chaque siècle.

Dans le faubourg de *San Pier d'Arena*, on compte encore plusieurs beaux palais bâtis sur les dessins de Galeas Alessi, entre lesquels on distingue celui de la famille Grimaldi. Mais de plus longues mentions et de plus multipliées en ce genre, excéderaient le plan de notre ouvrage, et fatigueraient inutilement le lecteur, rien n'étant plus monotone que de telles descriptions, lorsqu'on ne peut pas faire participer les yeux à leur intelligence.

Les chefs-d'œuvre dont Galeas Alessi avait rempli la ville de Gênes, pendant le long séjour qu'il y avait fait, attirèrent sur elle l'attention, et l'on pourrait dire l'envie des autres grandes villes d'Italie. Ferrare, Bologne, Pérouse, Milan, se disputèrent le droit de posséder le célèbre artiste, et l'honneur de montrer quelque production de son talent.

Appelé à Bologne, il y construisit, pour le palais du gouvernement, une magnifique porte avec accompagnement de quatre colonnes doriques. L'architecte eut soin, dans la disposition de la frise, d'y faire les métopes toutes égales entre elles pour la largeur. Cependant il ne parvint pas à les rendre parfaitement carrées, bien qu'il ait exhaussé sa frise et qu'il lui ait donné en hauteur au-delà de ce que prescrivent Palladio et Vignola. Dans le même palais il éleva une grande chapelle où il fit preuve d'autant de goût que d'intelligence. On lui dut l'achèvement du palais de l'Institut, sur les dessins de Pellegrino Tibaldi, et plus d'un projet pour le portail, toujours en projet, de la grande église de San Petronio.

Milan peut montrer de Galeas Alessi plusieurs monumens remarquables, que l'on compte parmi les plus beaux de cette grande ville. Tel se voit encore aujourd'hui le magnifique palais de Thomas Marini duc de Torre Nuova. Telle est la belle façade de l'église de Saint-Celse, telle la salle du bâtiment del Cambio qu'on appelle l'Uditorio; tel surtout le temple de Saint-Victor construit par lui de fond en comble.

La réputation de Galeas Alessi était arrivée au point que, de tous les pays, on lui demandait des projets et des dessins de monumens. Il en fit pour Naples

et pour la Sicile. Il en envoya en Flandre et en Allemagne.

Mais Pérouse sa patrie devait avoir quelque témoignage de sa prédilection. D'après l'invitation du duc della Corgna, il construisit pour ce seigneur, sur le lac de Trasimène, un des plus vastes palais qu'on connaisse, et qui pourrait prendre rang parmi ceux qu'on destine à être des habitations royales. Le cardinal frère de ce duc lui en fit élever un autre dans une charmante exposition, à peu de distance de la ville.

Si aucun architecte, en étendant à ce point sa réputation, ne multiplia autant les productions de son génie, il faut dire que réciproquement les honneurs dont il fut comblé semblèrent égaler la célébrité de son talent et la diversité de ses mérites. Créé chevalier par le roi de Portugal, il reçut encore de nouvelles distinctions à la cour du roi d'Espagne, qui l'employa à plus d'une sorte de projets pour l'Escurial. A Pérouse, il fut admis avec applaudissement de ses concitoyens, dans le collège noble de la *Mercanzia*. Envoyé avec une mission spéciale auprès du pape, Paul V, il en fut reçu avec une distinction particulière. Ce fut probablement pendant ce nouveau séjour à Rome, que le cardinal Odoardo Farnèse obtint de lui le dessin d'un frontispice pour l'église du Jésus. Mais le projet fut trouvé trop dispendieux.

De retour à Pérouse, et toujours sollicité d'accepter les plus grandes entreprises, Galeas Alessi sentait qu'une grande réputation peut devenir un pénible fardeau. Effectivement son poids augmente de plus en plus, à mesure que les forces diminuent. C'est ce qu'éprouvait cet

artiste jusqu'alors infatigable. La force de son esprit survivant à celle du corps, il n'eut pas trouvé de repos, si la mort ne fût venue mettre un terme à ses longs travaux.

Il mourut le dernier jour de décembre 1572. On lui fit de magnifiques funérailles à l'église de San Fiorenzo de Pérouse, et son corps fut déposé dans la sépulture de sa famille.

Aucune épitaphe ne rappelle aujourd'hui le lieu où il repose, et il paraît certain qu'on ne lui éleva aucun monument.

Les monumens qu'on destine à perpétuer la mémoire des morts, n'étant jamais que des compositions d'une matière fragile et périssable, tous les arts auraient en vain tenté d'en consacrer un à Galeas Alessi, qui ne fût, en grandeur et en durée, fort inférieur à celui qu'il s'était construit lui-même, et qui peut défier, plus qu'aucun autre, les efforts du temps. Ce monument est la ville de Gênes elle-même, qui lui doit comme une seconde existence par la magnificence, la splendeur et la solidité de ses édifices, et qui, après que les années auront effacé jusqu'aux dernières traces de tant de pierres sépulcrales, redira encore le nom de Galeas Alessi.

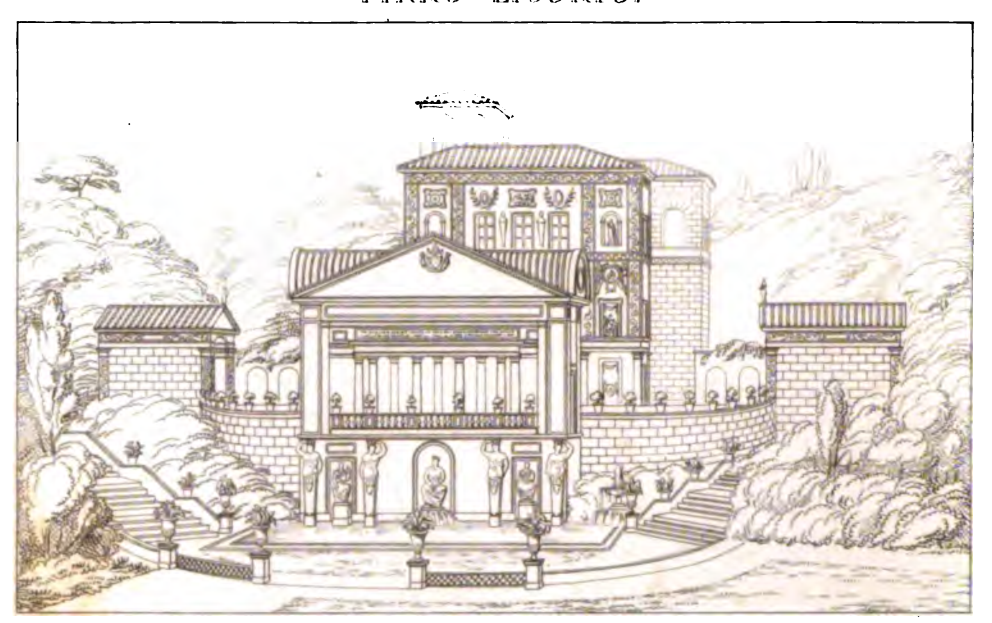
Toutefois, outre les ouvrages qui assurent l'immortalité de son nom, il eut encore l'avantage de se survivre dans une famille, que la grande fortune qu'il lui laissa, mit à portée d'occuper les places les plus importantes, et les plus hauts rangs de la société. Nous trouvons que son nom fut porté avec beaucoup de distinction jusqu'au commencement du dernier siècle, par une suite de personnages dont Pascoli a pris plaisir à faire l'énumération. De semblables détails, précieux pour des compatriotes,

20.

conviennent sans doute à la collection particulière des artistes de Pérouse.

Mais nous avons pensé qu'ils devraient être, ou du moins paraître étrangers à l'esprit et au point de vue beaucoup plus général, d'un recueil historique tel que celui-ci, c'est-à-dire borné au choix du petit nombre d'artistes privilégiés, que leur célébrité a fait passer dans cette région idéale de la renommée, où le génie seul peut donner accès.





5 10 Toises

Vinier sc.

VILLA PIA, DANS LES JARDINS DU VATICAN, À ROME.

T. I. p. 309

PIRRO LIGORIO,

MORT EN 1580.

On n'a aucune notion sur les commencemens de cet habile et savant artiste : la date même de sa naissance est ignorée. On sait seulement qu'il était Napolitain, qu'il vint de bonne heure à Rome où il embrassa tous les genres d'études, et acquit les diverses connaissances que peuvent offrir les monumens de l'architecture antique, à celui qui, non content d'imiter leurs qualités, veut scruter les raisons et pénétrer jusqu'aux principes de leur beauté.

Nous ne saurions dire par quelle voie et de quelle manière il avait obtenu la faveur du pape, Paul IV, qui le nomma architecte de Saint-Pierre. Il se peut que le titre de compatriote l'ait servi auprès du pontife. Toutefois quelques difficultés s'étant élevées entre lui et Michel-Ange, l'ascendant de celui-ci l'emporta, il fut privé de son emploi. On croit donc qu'il ne reste dans l'ensemble de la basilique de Saint-Pierre aucun vestige de son talent, à moins qu'on ne veuille compter pour tel, ce que quelques-uns lui attribuent, le dessin du mausolée du pape, Paul IV, qui lui aurait été demandé par Pie IV.

Le seul palais que nous trouvions cité, entre les palais

remarquables de Rome, comme ayant été l'ouvrage de Pirro Ligorio est celui qu'on appelle du nom de *Lancellotti*, et qui, pour le distinguer d'un autre du même nom, est situé à une des extrémités de la place Navona. C'est une fort bonne masse de 130 palmes en longueur, (90 pieds) sur 80 de hauteur (60 pieds) et qui se compose de quatre étages, en y comprenant le rez-de-chaussée, c'est-à-dire les fenêtres du soubassement où l'on compte sept ouvertures avec celle de la porte, dont les montans offrent des rangs de bossages alternativement plus et moins épais; et telle est aussi la disposition de tous ceux qui forment le soubassement. Le reste de la façade de l'édifice est entièrement taillé en refends assez prononcés, également et symétriquement distribués entre les étages et entre les fenêtres, dont les chambranles sont d'un style assez simple. L'entablement n'a rien non plus de fort remarquable. Mais il faut louer dans cet extérieur un accord grave et sévère, et un caractère dont la simplicité même fait l'effet principal.

Soit que Pirro Ligorio, ayant adopté un genre de recherches et de travaux particulièrement liés à la science et à l'érudition de l'architecture, ait moins ambitionné les occasions de mettre son savoir en pratique dans de grandes entreprises, soit que la fortune l'ait moins bien servi, de ce côté-là, que la plupart des célèbres architectes ses comtemporains, il est certain que l'on compte à Rome, où il séjourna long-temps, fort peu d'édifices de lui. Mais, en tout genre, la réputation, du moins celle que la postérité consacre, doit reposer moins sur la quantité que sur la qualité des ouvrages; disons encore que le talent de l'architecte ne doit pas s'estimer par

la dimension des édifices. Or, c'est ce que Pirro Ligorio nous a montré dans un des monumens les plus petits, toutefois les plus célèbres de Rome, et dont la réputation a augmenté et augmentera toujours, tant qu'avec la saine critique du goût régnera l'amour des productions du génie.

Je veux parler de la charmante *villa Pia*, autrement dite *Casino del Papa*, qui fait le principal ornement des jardins du Vatican, petite création, mais la plus originale peut-être de l'architecture moderne. Elle est aussi la plus propre à nous donner une idée sensible et vraie, de ce que d'anciens écrivains nous ont transmis par les descriptions de leurs maisons de campagne, en y joignant ce que l'on peut deviner encore, d'après quelques débris d'habitations échappés au temps. A voir, soit dans les variétés du plan de la *villa Pia*, soit dans les détails si élégans de ses élévations, tout ce que son ensemble présente de rare, et de tellement original qu'on ne saurait lui comparer rien de moderne, on serait tenté de croire que Pirro Ligorio en aurait dérobé les conceptions, à quelque reste ou fragment inconnu des anciennes maisons de délices de quelque Lucullus. Certainement il n'en fut rien. Mais Pirro Ligorio n'aurait pas eu besoin d'une telle ressource, quand elle eût été possible. Il avait mieux à faire que de s'approprier un ouvrage antique, ou de le calquer dans un de ses projets, lui qui avait su se rendre propres les principes et la source même où avaient puisé les anciens. Sans aucun doute, sa *villa Pia* en est une émanation, et son esprit tout rempli, comme nous le verrons, des idées et des formes, des doctrines et des pratiques de l'antiquité, n'aurait

pu rien produire de lui-même que les anciens, si quelques-uns d'eux étaient revenus au monde, n'eussent avoué pour être leur ouvrage.

Rien n'est plus difficile que de donner par le discours, et de faire saisir par l'esprit, une image déterminée du genre d'agrément et de beauté des œuvres de l'architecture, surtout de celles qui se recommandent avant tout par la finesse et l'élégance des inventions. C'est pourquoi nous emprunterons ici, comme la meilleure version qu'on en puisse trouver, la description abrégée qu'ont donnée de ce charmant et pittoresque ensemble, MM. Percier et Fontaine dans leur ouvrage *des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs.*

« Elle a été bâtie, disent-ils, à l'imitation des mai-
« sons antiques dont Pirro Ligorio avait fait une étude
« particulière. Cet habile artiste, qui joignait aux talens
« d'un architecte les connaissances d'un savant anti-
« quaire, a su rassembler dans un très petit espace tout
« ce qui pouvait concourir à faire de cette habitation
« un séjour délicieux. Au milieu de bosquets de ver-
« dure, et au centre d'un amphithéâtre orné de fleurs,
« il construisit une loge ouverte qu'il décora de stucs et
« d'agréables peintures. Il l'éleva sur un soubassement
« baigné par les eaux d'un bassin entouré de marbres,
« de fontaines jaillissantes, de statues et de vases. Deux
« escaliers qui conduisent à des paliers abrités par de
« petits murs ornés de niches et de bancs en marbre,
« offrent un premier repos à l'ombre des arbres qui les
« entourent. Deux portiques dont les murs intérieurs
« sont couverts de stucs, donnent entrée d'un côté et

« de l'autre dans une cour pavée en compartimens de « mosaïque. Elle est fermée par un mur d'appui, et en« tourée de bancs agréablement disposés. Il y a une « fontaine dont les eaux jaillissent du milieu d'un vase « en marbre précieux. Au fond de la cour et en face de « la loge, un vestibule ouvert, soutenu par des colonnes, « précède le rez-de-chaussée du pavillon principal, et « il est orné de mosaïques, de stucs et de bas-reliefs « d'une admirable composition. Les appartemens du pre« mier étage sont enrichis de peintures magnifiques. « Enfin du sommet d'une petite loge qui s'élève au-des« sus du bâtiment, on découvre les jardins du Vatican, « les plaines que parcourt le Tibre, et les plus beaux « édifices de Rome. »

« Cette charmante habitation est entourée d'un fossé « qui la garantit de l'humidité des eaux, qui tombent de « la montagne sur le penchant de laquelle elle est bâtie. « Les mosaïques, les stucs, les peintures, les sculptures « qui décorent les intérieurs et les façades de cet élé« gant édifice, sont les ouvrages des Zuccheri, Barrocio, « Santi di Tito et autres artistes célèbres, qui ont con« couru à la perfection de cet ensemble. »

Sur le fronton antérieur de la loge, ou du petit portique qui, placé au-dessus de la fontaine, sert en quelque sorte de frontispice à toute la composition, on lit l'inscription suivante.

PIUS. JUL. MEDICES. MEDIOLANEN. PONTIF. MAXIMUS.
IN. NEMORE. PALATII. VATICANI. PORTICUM. ABSIDATAM.
CUM. COLUMNIS. NUMIDICIS. FONTIBUS. LYMPHÆO.
IMMINENTEM. E. REGIONE. AREÆ. EXTRUXIT.
ANN. SAL. M. D. L. X. I.

Nous ne trouvons aucune autre mention authentique d'édifices construits par Pirro Ligorio. Est-ce inexactitude de la tradition, négligence des historiens, ou serait-il vrai que, partagé entre les travaux de l'architecture, et ceux des antiquités de cet art, le savant artiste aurait, dans le cours de sa carrière, préféré les études archéologiques de son genre, aux entreprises de l'art de bâtir.

Ce qui est certain, c'est qu'aucun architecte avant lui, aucun antiquaire ne s'était occupé avec autant d'ardeur et de succès, à recueillir et à reproduire par les mesures et par l'image des monumens, autant de restes précieux de l'antiquité. Il en fit d'innombrables dessins à Naples, à Rome et dans le reste de l'Italie.

Il paraît s'être livré plus particulièrement encore au soin d'en rassembler et d'en augmenter la collection, à Ferrare où il alla s'établir en 1568, appelé par le duc Alphonse II qui le nomma son architecte, avec un traitement de vingt-cinq écus d'or par mois. Il se fixa dans cette ville, il s'y maria et y finit ses jours, aimé et estimé des princes de la maison d'Est, qui lui fournirent plus d'une occasion de faire briller ses talens. Il y répara les dommages que la ville éprouva dans une inondation du Pô, et donna les plans de plus d'un édifice.

Mais Pirro Ligorio paraît avoir mis beaucoup plus de soin à faire connaître les ouvrages de l'antiquité, qu'à publier les siens. On sait qu'il existait encore vers la fin du dix-septième siècle, chez ses neveux, une immense cellection de ses dessins. Il leur avait aussi laissé ses manuscrits sur l'architecture et les antiquités, ornés d'un grand nombre de beaux dessins, qui passèrent successi-

vement dans les bibliothèques des signori Gardellini et Crispi de Ferrare, et furent ensuite achetés pour le prix de dix-huit mille ducats, par Charles Emmanuel I, duc de Savoie.

Il convient de dire que la plupart de ces dessins manquent de l'exactitude rigoureuse et mathématique, qu'on a depuis donnée aux copies dessinées ou gravées des monumens antiques. Disons même que ce soin minutieux que chaque artiste porte aujourd'hui dans les mesures, les détails et les formes d'un petit nombre d'édifices, il eût été bien impossible à Ligorio d'en user, à l'égard de cette multitude de restes antiques recueillis de toutes parts. C'est donc avec quelque précaution qu'on doit les consulter.

Quoi qu'il en puisse être, comme beaucoup des originaux de ces dessins, ou n'existent plus, ou depuis plus de deux siècles ont singulièrement souffert des outrages du temps, et de l'incurie des hommes, on doit avouer qu'on lui a la très grande obligation d'avoir conservé l'existence de beaucoup de faits, d'autorités, de rapprochemens précieux, d'analogies ingénieuses, d'objets enfin qui, bien qu'inexactement copiés ou manquant de précision, n'en retracent pas moins très fidèlement le caractère et le goût de l'antique, et n'en sont pas moins de précieuses traditions de ses principes.

Quelques critiques, il est vrai, ont, et même de son temps, fait ressortir plusieurs de ses défauts. On lui a reproché d'avoir, faute de bien entendre le latin, donné, à la vérité de bonne foi, des inscriptions supposées. Cependant divers antiquaires et des plus célèbres n'ont pas laissé d'en parler avec éloge; et aux noms des Span-

heim, Maffei, Muratori qui l'ont vengé de ces critiques, on doit ajouter celui de Tiraboschi. Enfin Gio. Matteo Toscano, qui se glorifiait d'avoir connu Pirro Ligorio à Rome, le désigne comme un homme *totius antiquitatis peritissimus*, *nulliusque bonæ artis ignarus*.

Les manuscrits de Pirro Ligorio sont au nombre de 30 volumes in-folio, dont plusieurs étaient dédiés au duc Alphonse de Ferrare. On peut en voir la description dans le catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Turin, *vol.* 2. Suivant quelques voyageurs, le nombre de ces manuscrits s'élevait à quarante volumes, et les dix qui manquaient à Turin se trouvaient à la bibliothèque royale de Naples. On en conserve douze dans celle du Vatican, mais ce sont des copies faites sur les originaux par ordre de Christine de Suède.

Il n'a été publié jusqu'à ce jour, que quelques parties détachées de cet immense recueil, par exemple, un volume sur les antiquités de Rome : *Delle antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri, e anfiteatri, con le paradosse*, Venise, 1653; un opuscule *de Vehiculis*, traduit en latin, et publié par Scheffer, Francfort, 1671.

Mais l'œuvre de Pirro Ligorio que les artistes connaissent le plus, est la restitution conjecturale qu'il fit de l'antique Rome, dans un vaste tableau, où tous les édifices de cette grande ville, dont les restes et les notions de l'histoire ont conservé des vestiges ou de simples mentions, se trouvent retracés en élévations. Les élémens de ce travail étaient sans doute beaucoup plus nombreux au temps de cet architecte, et l'on y reconnaît une imitation assez fidèle, bien qu'abrégée, des monu-

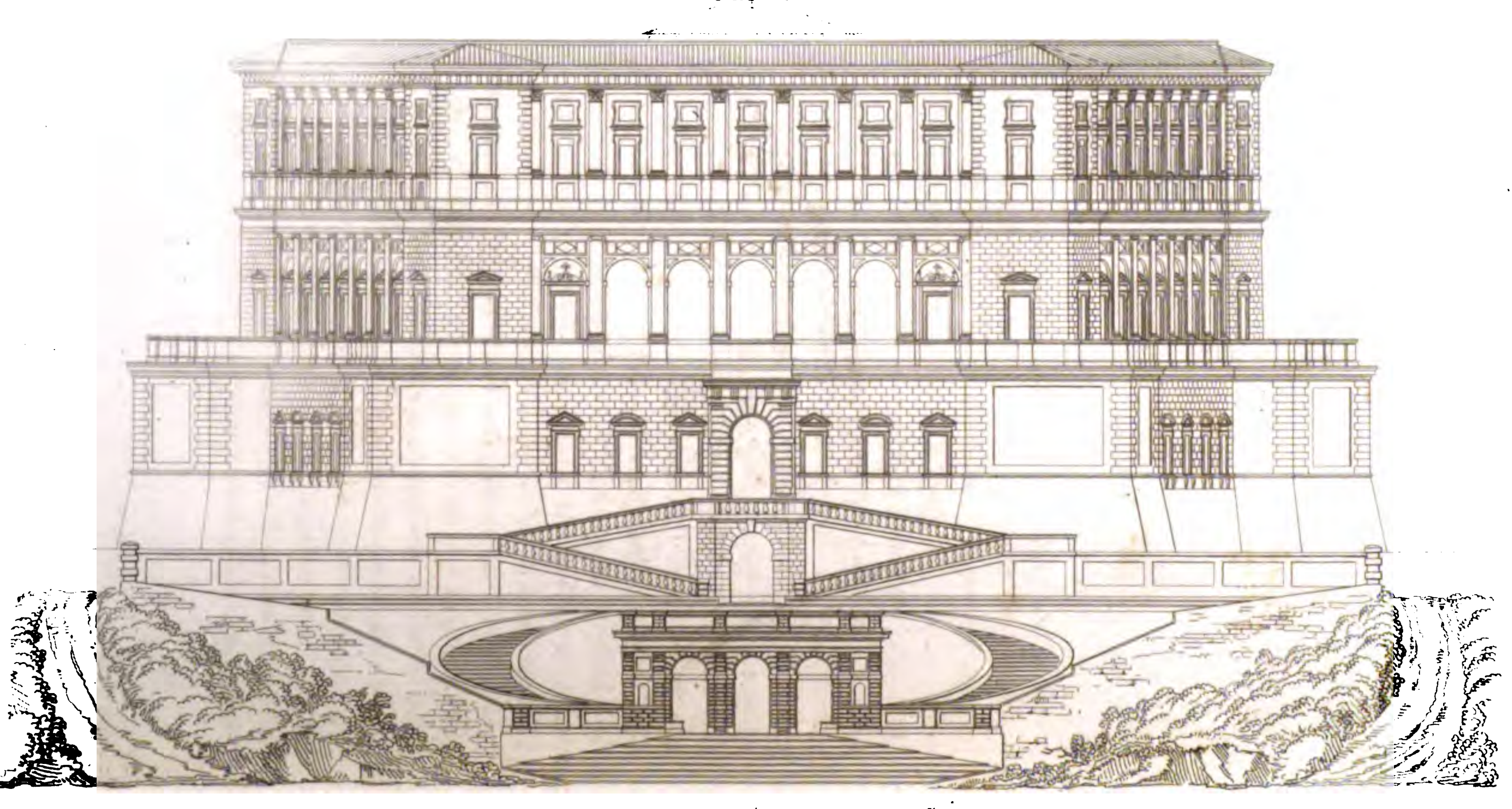
mens qui subsistent encore. Il faut dirè que, de beaucoup, le plus grand nombre de ces plans d'édifices et de leurs élévations, ne présente que des compositions arbitraires, et qui n'ont pu avoir aucun modèle positif. Toutefois rien ne donne mieux l'idée de ce qu'ils durent être. Pirro Ligorio en avait recueilli de toutes parts les indications, soit sur les bas-reliefs, soit sur les revers des médailles. Et puis, ayant la tête meublée de tous les types de l'architecture, de toutes les formes, de tous les détails et de toutes les compositions antiques, il n'eut d'autre peine dans ce grand travail, que d'y déposer, en les ordonnant et les diversifiant, les innombrables combinaisons que le génie ancien sut tirer, sans jamais se répéter, de quelques principes simples, et d'un petit nombre de types féconds en variétés de tout genre.

La vue et l'étude de ce tableau de l'antique Rome peut être aussi utile à l'antiquaire qu'à l'architecte, qui sauront y puiser, non des notions ou des modèles, qu'on doive prendre au mot ou copier servilement, mais des analogies propres à guider le jugement, ou des inspirations susceptibles de devenir, par l'exercice de l'imagination, un riche supplément aux acquisitions que la mémoire fournit à l'artiste, et aux études positives qu'il peut faire d'après les ruines encore existantes.

Pirro Ligorio avait restitué le plan général de la *villa Adriana* à Tivoli, et dans un temps où il devait subsister beaucoup plus de témoins, qu'il n'en reste aujourd'hui, de ce vaste ensemble de constructions. Francesco Contini l'a fait graver en 1751, et il y a joint une description par lettres de renvoi, mais trop succincte. On

doit regretter qu'il n'ait pas reproduit tout ensemble la notice dont son auteur l'avait accompagnée, et qui à une plus grande étendue, joint beaucoup de faits curieux et de recherches savantes.





CHÂTEAU DE CAPRAROLA, PRÈS DE ROME.

JACQUES BAROZZIO (DIT VIGNOLA),

NÉ A VIGNOLA EN 1507, MORT EN 1573.

CET architecte célèbre, que ses ouvrages et ses écrits ont fait nommer le législateur de l'architecture moderne, naquit, en 1507, à Vignola, terre située dans le Modénais, et dont il prit le nom, sous lequel il a continué d'être généralement connu. Celui de sa famille n'était point obscur. Clément Barozzio son père, gentilhomme milanais, aurait dû, outre l'avantage de la naissance, lui laisser de grands biens. Mais les guerres civiles de Milan le ruinèrent. Retiré à Vignola, il chercha surtout, par l'alliance qu'il contracta avec la fille d'un officier allemand, à réparer ou adoucir les torts de la fortune. Jacques Barozzio fut le seul fruit de cette union. Les heureuses dispositions que la nature semblait se hâter de développer dans cet enfant, promettaient au père un avenir plus heureux. Cependant celui-ci mourut, et il laissa son fils en bas âge, privé de toutes ressources, excepté de celles du génie.

Des pronostics rarement trompeurs avaient indiqué à la mère du jeune Vignola, le vœu de la nature pour son fils. Elle étudia ses dispositions naissantes, et résolue à en favoriser le développement, elle l'envoya à Bologne y apprendre les principes du dessin. La peinture,

à laquelle on l'avait appliqué, eut les prémices de ses études, mais la lenteur de ses progrès dans cet art, put contribuer à lui révéler plus clairement encore le goût qui l'appelait à l'architecture. Ses premiers pas dans cet art furent dirigés par la science de la perspective, dont il avait à lui seul deviné plus d'un secret. Il ne dut qu'à ses propres recherches les règles pratiques qu'il nous en a transmises, dans un petit traité sur cette matière. Ces règles, il se plaisait à en faire des applications sur des dessins d'architecture, qui étendaient d'autant plus sa réputation à Bologne, que François Guichardin, gouverneur de cette ville, les faisait exécuter en marqueterie.

Mais Vignola comprit bientôt que l'intelligence de Vitruve, et les connaissances spéculatives qu'on acquiert dans les livres, ne suffisent point à l'architecte, et que rien ne peut suppléer pour lui l'étude des grands modèles de l'antiquité. Il prit donc le parti d'aller consulter dans les monumens de Rome les véritables maîtres de son art, et de fixer son séjour, où cet art a fixé aussi sa véritable école. Cependant le besoin de subsister et de soutenir sa famille lui fit reprendre le pinceau, sans toutefois lui faire abandonner ses nouvelles études. Alors il se formait à Rome une académie d'architecture, sous les auspices de plusieurs personnes de la première qualité. Vignola fut chargé de faire pour cette académie naissante, les dessins de tous les édifices antiques de Rome. Ce travail décida entièrement son goût, et le fixa définitivement à l'architecture.

Vers l'an 1537, Vignola quitta Rome, pour accompagner Primaticio, peintre et architecte Bolonais, qui

le conduisit en France. Plusieurs dessins qu'il présenta à François Ier le firent connaître et accueillir du monarque. Il employa les deux années de son séjour en ce pays, à faire des projets et des modèles d'édifices, dont la guerre ne permit point l'exécution.

De retour à Bologne, il composa, pour le frontispice de la grande église de San Petronio, un fort beau projet, dans lequel il s'étudia à conserver le caractère de l'intérieur du monument, par un mélange habile du goût antique avec les erremens du gothique. Un seul ordre y domine, et la composition générale se fait remarquer par la sobriété des détails. Aussi obtint-elle la préférence entre toutes les autres, et mérita-t-elle les éloges de Jules Romain et de Christophe Lombard, architecte de l'église de Milan, malgré tout ce que l'envie des compétiteurs fit pour discréditer l'auteur.

Ce fut vers cette époque que Vignola bâtit le magnifique palais du comte Isolani à Minerbio, près de Bologne, et dans cette ville, la maison d'Achille Bochi, édifice dont le goût pesant ne doit être attribué qu'à la fantaisie du propriétaire, qui voulut que d'énormes bossages allourdissent encore les colonnes de la porte d'entrée. Dans le portique du Change notre architecte fit preuve d'autant d'habileté que de goût. C'était moins une construction nouvelle, qu'une sorte de rhabillement, dans lequel il fallait se raccorder avec toutes sortes d'antécédens fort disparates. Rien n'exige peut-être plus d'invention et de ressources que l'art de pareils raccordemens. Mais l'ouvrage le plus utile qu'il fit à Bologne est le canal du Naviglio qu'il acheva, et conduisit jusqu'à la ville dans une longueur de trois

milles. Mal récompensé de ce travail, il se retira à Plaisance, où il donna le plan du palais ducal. Il en jeta les fondemens, et laissa la conduite de l'ouvrage à son fils Hyacinthe.

On ignore dans quel temps précis Vignola bâtit les églises de Massano, de Saint-Oreste, de Notre-Dame-des-Anges à Assise, et la belle chapelle de Saint-François à Pérouse, de même qu'un grand nombre d'édifices en différentes parties de l'Italie.

Il revint à Rome, et fut présenté par Georges Vasari au pape Jules III. Ce pontife pendant sa légation à Bologne y avait connu Vignola. Il le nomma son architecte, et lui confia la conduite de l'aqueduc de Trévi. Des travaux plus importans justifièrent bientôt la confiance du pape, qui lui fit construire hors de la porte *del Popolo* une maison de plaisance connue sous le nom de *Papa Giulio*. Elle ne fut point terminée, et elle se trouve aujourd'hui abandonnée. Le corps principal avait été commencé par Georges Vasari, mais Vignola donna les plans de tout le reste, c'est-à-dire de la cour, formée par une colonnade circulaire en pierre, avec la fontaine renfoncée au pied du bâtiment, et que décorent des thermes en marbre, des escaliers et une balustrade tout à l'entour. L'ouvrage tient de la première manière de cet architecte. La décoration de la façade, gravée dans ses œuvres, consiste en un ordre toscan orné de bossages, avec avant-corps de deux pilastres, et de deux colonnes engagées d'un quart de leur diamètre. L'ordre supérieur est corinthien, mais seulement en pilastres.

A peu de distance de cette *villa*, et sur la même voie

Flaminienne, on admire un autre ouvrage de Vignola. C'est un petit temple circulaire, connu sous le nom d'église de Saint-André. Sa masse s'élève sur un rectangle que surmonte une coupole ovale; celle-ci est renforcée en dehors par trois grandes marches ou gradins, à l'imitation du Panthéon. L'intérieur de l'édifice présente la même ordonnance que le dehors, c'est-à-dire un ordre corinthien en pilastres. L'entablement y est sans corniche, suppression qu'on peut regarder comme convenant fort bien, d'après le système originaire de l'architecture grecque, à l'emploi des ordres au-dedans des édifices. En face de la porte, est situé, dans une partie renfoncée, le principal autel. Aux deux grands côtés du rectangle, s'élève une niche dont l'imposte se termine aux pilastres. En dehors, ce qui forme le frontispice du monument est un avant-corps peu saillant orné de quatre pilastres corinthiens, et d'un fronton ; le tout très d'accord avec l'intérieur. La porte est d'une belle simplicité. Les fenêtres en forme de niche qui l'accompagnent sont d'une heureuse proportion. On peut seulement reprocher aux ornemens qui se trouvent entre les chapiteaux des pilastres, un goût qui tient du capricieux. Le plan de tout l'édifice est bien conçu, sa disposition est sage. L'élévation générale tant intérieure qu'extérieure, offre une application, aussi bien entendue qu'on puisse la desirer, des erremens et du style de l'antiquité, aux usages et aux convenances modernes.

Vignole répara, ou pour mieux dire rajusta pour les comtes de Monti, ce palais qui dans la suite passa aux grands-ducs de Toscane, et qu'on nomme communé-

ment à Rome le palais de Florence. Il jeta les fondemens d'un autre édifice pour les mêmes comtes de Monti, vis-à-vis du palais Borghèse; mais la construction ne fut pas élevée au-delà du soubassement. On doit encore citer de lui quelques autres ouvrages auxquels, malgré leur peu d'importance, sa réputation a conservé de la célébrité; comme par exemple certains détails du palais Farnèse, et la partie de ce palais où est la galerie de Carrache; comme une belle porte à la chancellerie, et une plus renommée encore, celle de l'église de Saint-Laurent et Damas; comme enfin le frontispice des jardins Farnèse, au Campo Vaccino, qu'il exécuta par les ordres du cardinal Alexandre Farnèse.

Mais la protection de ce cardinal, grand amateur des arts, et juste appréciateur des talens de Vignola, devait conduire notre artiste à de plus hautes entreprises. Le pape Paul III venait d'approuver l'institut des Jésuites. Alexandre Farnèse, neveu du pontife, zélé pour la gloire de cette société naissante, voulut lui faire construire, avec beaucoup de magnificence, l'église qu'on nomme le Jésus, et qui fut celle de leur maison professe. Il en confia la construction à Vignola qui en jeta les fondemens l'an 1568. Cet architecte l'éleva jusqu'à la corniche. La mort l'ayant empêché d'y mettre la dernière main, ce fut Jacques de la Porte, son élève, qui en termina la voûte ainsi que le dôme, et fit la chapelle de la Vierge. Le dessin du maître ne fut pas très scrupuleusement respecté par l'élève, et l'on regrette que le portail de l'église n'ait pas été exécuté tel que Vignola l'avait projeté. Le plan de cette église est celui d'une croix latine, dont l'extrémité supérieure

se termine en un demi-cercle. Sa longueur est de 216 pieds dans œuvre. La voûte a 90 pieds d'élévation. La nef est de chaque côté percée de quatre arcades, dont les pieds-droits sont décorés de pilastres accouplés d'un ordre corinthien composé. Le cintre des arcades ne s'élève guère que jusqu'aux deux tiers de la hauteur de l'ordre, le surplus de cette hauteur est occupé par des tribunes ménagées dans l'espace de l'élévation, qu'auraient occupé sans elles les bas-côtés. Cette nouveauté fut goûtée, et reçut l'approbation générale. On admira aussi la pureté des profils, et la distribution élégante des principales parties de l'ordonnance. Aujourd'hui on y desirerait plus de richesse, surtout quand on la regarde dans son rapport avec la voûte en berceau qui la surmonte. Mais cette voûte, ainsi que tout le reste de la décoration, n'étant point l'ouvrage de Vignola, on ne saurait lui attribuer l'effet de ce manque d'harmonie. Il est bien probable que, s'il eût achevé lui-même son ouvrage, il aurait ménagé entre l'architecture et la décoration, un meilleur accord que celui qui y règne. Il n'aurait point tourmenté d'autant de figures et d'ornemens postiches, les chambranles des fenêtres, ni brodé d'autant de détails, au-dessus de la corniche, l'espèce de plinthe d'où part la naissance de la voûte. On sait que Jacques de la Porte fut trop enclin à porter dans les masses et les détails des édifices qu'il construisit, le style peu sévère et le goût de superfluités, dont il avait emprunté les habitudes à l'art de stucateur qu'i avait d'abord exercé.

Mais le plus grand ouvrage de Vignola, et qu'il eut l'avantage de terminer, fut le cèlebre château de Ca-

prarole, construit pour le cardinal Farnèse. Il est situé à huit ou dix lieues de Rome du côté de Viterbe. L'emplacement fut choisi sur un lieu élevé, solitaire, mais d'où l'œil peut embrasser une vue des plus riches et des plus étendues. Cette situation pittoresque devait suggérer le plan et l'idée d'une composition variée et théâtrale, qu'un terrein plat ou uniforme n'aurait pu ni inspirer ni produire. L'architecte, ayant à bâtir au sommet d'une colline qu'environnent des rochers et des précipices, put se permettre un déploiement de lignes, de masses et d'accessoires, qui ajoutèrent une valeur singulière au corps principal.

La forme générale du château est un pentagone dont le soubassement flanqué de cinq espèces de bastions, donne à l'ensemble une certaine apparence de forteresse, et lui impriment, par un mélange des deux caractères d'architecture civile et militaire, un style imposant de force et de grandeur. Un portique composé de trois arcades, avec ordonnance dorique et construit en bossages, précède une cour circulaire, et est en quelque sorte le frontispice de la composition. Cette cour environnée de deux rampes tournantes vous conduit à un second perron, où une autre porte sert de point de départ et d'appui à deux nouvelles rampes, lesquelles aboutissent à un terre-plain, construit en talus, servant comme de premier soubassement. Le second soubassement, qui est le véritable, s'élève immédiatement au-dessus, et en saillie sur la grande masse du château; cette saillie fait terrasse dans les cinq faces du pentagone. C'est au milieu du massif de ce soubassement que s'ouvre la porte qui donne entrée dans l'intérieur

de la cour. Le principal corps, ou le château proprement dit, se compose de deux étages ou de deux seules ordonnances, qui forment son élévation totale. La face antérieure du pentagone présente, dans son premier étage, une galerie d'ordre ionique ou de portiques, avec pieds-droits et arcades séparées par des colonnes, le tout d'un style élégant et d'une exécution pure. L'étage supérieur est percé d'un double rang de fenêtres; celui d'en haut consiste en petites ouvertures qu'on appelle *mezzanino*. Les trumeaux sont ornés d'un ordre corinthien élevé sur des piédestaux qui ont la hauteur des appuis de fenêtres. L'entablement qui le couronne se compose de consoles, dont les intervalles reçoivent des ornemens : le tout est surmonté d'une balustrade. Les encoignures de cette façade forment des avant-corps, qui ne sont décorés d'aucun ordre. Au premier étage ce sont des refends, avec deux chaînes de bossages. Le second étage n'a de bossages ou de refends qu'à ses angles.

L'intérieur de la cour, construite sur un plan circulaire, n'offre dans ses deux étages, ni moins de variété, ni moins de noblesse. Ce sont deux rangs de portiques l'un au-dessus de l'autre, formant galerie continue tout alentour. Le portique inférieur est composé de dix arcades, dont les pieds-droits sont percés d'ouvertures en forme de niches quadrangulaires; au-dessus de l'imposte il y a de pareils percés, mais ces sortes de niches sont entièrement circulaires. Toute cette construction en bossages a un caractère mâle et grandiose. Même disposition à l'étage supérieur; mais les larges pieds-droits des arcades sont décorés chacun de deux colonnes

ioniques à demi engagées, et entre lesquelles se trouve une niche carrée. Peut-être trouverait-on à blâmer dans l'entablement qui les couronne le ressaut qu'elles y occasionent. Le dessus de ce second ordre de portiques est couvert d'une terrasse qui règne autour de la cour.

La plus simple énumération des grandes parties de ce vaste ensemble, et des détails architectoniques, dont on peut offrir l'exemple ou la leçon aux étudians, porterait cet article fort au-delà de l'espace qui lui convient. Cependant nous devons faire remarquer comme un chef-d'œuvre en son genre, et une des beautés de ce palais, l'escalier en limaçon où Vignola se plut à montrer son goût et son habileté.

C'est dans les descriptions expresses qui ont été faites de ce beau monument de l'art du seizième siècle (et entre autres dans l'ouvrage de MM. Debret et Lebas), que l'artiste et l'amateur doivent aller chercher de quoi se former une juste idée de cette multitude de détails classiques, d'ornemens poétiques dont l'intérieur offre le recueil le plus nombreux et le plus varié. Le goût des peintures dont les murs de tous les appartemens sont couverts, y répond à la sagesse du style de l'architecture. Annibal Caro, un des beaux esprits de cette époque, dirigea dans leurs compositions et leurs inventions, le pinceau des célèbres Zuccari qui célébrèrent à l'envi les belles actions des Farnèse. Chaque chambre consacrée, ou à quelque trait historique, ou à quelque sujet allégorique, porte un nom indicateur de l'objet sur lequel le peintre s'est exercé. L'une est dédiée au sommeil, l'autre à l'étude, d'autres le sont au silence ou à la solitude, certaines aux vertus ou aux saisons figurées avec leurs

attributs respectifs. On en voit dont la décoration consiste en perspectives peintes par Vignola lui-même, qui réussissait particulièrement dans ce genre.

Disons encore qu'un des rares mérites de ce château, et qu'on ne se lasse point d'y admirer, est l'intelligence que l'architecte a portée dans les distributions et dans la combinaison de toutes leurs parties. L'entente de la commodité, par le secret des dégagemens, y est portée au plus haut point. Quatre appartemens très vastes à chaque étage y sont disposés de manière à ce que chacun se dégage par les portiques circulaires dont on a parlé, et qui règnent autour de la cour; on peut entrer ainsi dans chacun, et l'on en peut sortir sans en traverser aucun autre.

La réputation du château de Caprarola y attira dans le temps une foule de curieux et de connaisseurs; et sa renommée qui n'a été qu'en augmentant, quoique depuis long-temps il ait été délaissé, ne cesse pas d'y en amener tous les jours. On se souvient encore de l'éloge qu'en fit le célèbre Daniel Barbaro, qui fut le plus grand connaisseur de son siècle en architecture; il voulut voir par lui-même un ouvrage que la voix publique exaltait avec enthousiasme. L'examen scrupuleux qu'il en fit augmenta de beaucoup l'opinion que les récits lui en avaient fait concevoir. Il avoua que sa réputation, pour grande qu'elle fût, était encore au-dessous de son mérite: *non minuit, immo magnoperè vicit præsentia famam.* Ce sont les propres paroles du célèbre commentateur de Vitruve.

Philippe II, roi d'Espagne, faisait alors travailler au bâtiment de l'Escurial; ce vaste édifice était à peine

commencé. Le baron Berardino Martirani fit remarquer dans le plan projeté des défauts auxquels il était encore temps de remédier. Les travaux furent suspendus. Le baron partit pour l'Italie, chargé par le monarque de demander des projets aux plus habiles architectes de ce pays; il en recueillit vingt-deux, parmi lesquels il s'en trouvait de Galeas Alessi, de Pellegrino Tibaldi, d'André Palladio, et d'autres artistes célèbres. Il les communiqua tous à Vignola; celui-ci fit un choix judicieux des plus belles parties de chacun de ces plans, y joignit encore ses propres idées, et fit résulter de cette combinaison un ensemble d'une grande supériorité, qui obtint une approbation générale. Le roi d'Espagne desirait attirer Vignola à son service, et il lui fit faire les propositions les plus avantageuses, mais inutilement. Cet artiste s'excusa sur son grand âge et sur les travaux de l'église de Saint-Pierre, dont il était devenu architecte depuis la mort de Michel-Ange.

Vignola n'aurait échangé contre aucune autre entreprise, l'honneur de succéder à ce grand homme, dans l'importante fonction dont il s'acquittait, avec le zèle d'un héritier jaloux d'exécuter scrupuleusement les intentions de son prédécesseur. Michel-Ange, comme on l'a vu à son article, avait conçu Saint-Pierre selon la disposition d'une croix grecque, c'est-à-dire avec quatre croisillons égaux, qui ne devaient servir, en quelque sorte, que de vestibule ou d'introduction à la coupole centrale, laquelle, dans cette vue, devenait le corps principal du temple. Or cet effet devait être le même à l'extérieur du monument qui, d'après ce plan, moins long de 250 pieds, dans sa partie antérieure, qu'il n'est

devenu par l'addition de la nef de Charles Maderne, aurait offert un rapport beaucoup plus direct entre la coupole et le portail. C'était donc la coupole que le projet de Michel-Ange voulait faire triompher, et il est fort à croire que, pour la faire mieux valoir, il avait légué à son successeur l'idée de l'accompagner par quatre coupoles subordonnées dans leur dimension à la grande. En ajoutant plus de nombre et de magnificence à l'ensemble, elles devaient servir comme de mesure et d'échelle à l'œil du spectateur, pour apprécier la hauteur et la capacité de la masse, destinée à pyramider au milieu de ses accompagnemens.

Voilà ce que Vignola fut chargé d'exécuter, et c'est de lui que sont les deux petits dômes qui se présentent aujourd'hui dans la partie antérieure de l'église, comme satellites de la grande coupole. Si les deux autres qui devaient leur correspondre dans la partie postérieure ne furent point exécutées, outre plus d'une cause qui put alors en suspendre l'exécution, il est à présumer qu'il ne dut plus être question de compléter le nombre de quatre petits dômes; d'abord parce que la situation de l'église de Saint-Pierre est telle, que sa partie postérieure ne saurait avoir que très peu de spectateurs; ensuite parce que les deux petits dômes exécutés par Vignola remplissent suffisamment les diverses conditions dont on a parlé, du côté antérieur, le seul qui soit bien en vue de toutes parts et à tout le monde; enfin il est sensible que le prolongement de l'église, par Charles Maderne, en ayant fait une croix latine avec une nef immense en longueur, la grande coupole dut cesser d'être l'objet principal, et en quelque sorte total de ce

nouvel ensemble. Dès-lors on n'éprouva plus le besoin de la faire valoir et pyramider dans tous les sens et sous tous les points de vue environnans.

Du reste Vignola sut entrer parfaitement dans l'esprit qui dicta l'érection de ces petites coupoles collatérales. Leur proportion, tant en hauteur qu'en largeur, est à-peu-près le tiers de la grande, c'est-à-dire qu'elles ont à l'extérieur 60 pieds de diamètre, et autant du bas de leur tambour jusqu'à la naissance de leur lanterne. Partout ailleurs ce serait encore des monumens assez remarquables. Là, au contraire, on n'y fait d'attention que pour remarquer qu'on les y remarque à peine; et c'était là l'effet qu'on leur demandait, effet qui, en chaque genre d'harmonie, est et doit être celui de tout ce qui n'est appelé qu'à jouer un rôle secondaire, d'opposition ou de comparaison. Quant à la forme, au style, au caractère d'architecture et de décoration, Vignola était trop habile pour ne pas comprendre qu'il devait mettre ces accessoires d'accord avec le principal. C'est ce qu'il fit dans les masses, dans les détails et les parties d'ordonnance, et il eut encore le bon esprit de ne pas en faire des copies réduites de la maîtresse coupole. Cette redite eût été fastidieuse. Il y a tout ce qu'il faut de ressemblance pour que le tout paraisse de la même main, et ensuite tout ce qu'il fallait de variété pour éviter la monotonie de la répétition. Vignola eut encore part dans la construction de Saint-Pierre à l'achèvement du revêtissement, en travertin, de l'extérieur de l'église, du moins de la totalité de cet extérieur, tel qu'il avait été commencé par Michel-Ange, selon le plan et l'étendue qu'il devait avoir, avant le prolongement dont on a parlé plus haut.

Vignola s'était dévoué entièrement au service de Rome, qu'il regardait comme sa patrie. Le pape Grégoire XIII lui donna une marque honorable de confiance, en le chargeant de terminer les différends qui s'étaient élevés du côté de la ville de Castello, sur les limites des deux pays, entre la cour de Rome et la Toscane. L'artiste s'acquitta de cette commission avec autant de zèle que d'intégrité. A son retour le pape lui témoigna toute sa satisfaction, et l'entretint plus d'une heure de différens projets. Vignola devait se rendre le lendemain à Caprarola. La fièvre occasionée par une indisposition récente dont il n'était pas entièrement rétabli, le surprit la nuit même, et l'enleva le septième jour dans sa soixante-et-sixième année.

L'académie du dessin lui fit de magnifiques obsèques. Son corps, accompagné de tous les académiciens, fut porté avec pompe dans l'église de la Rotonde (le Panthéon) où il fut inhumé. On regarda comme une circonstance heureuse, que les restes du plus zélé sectateur de l'art des anciens, fussent déposés dans le plus beau reste de l'architecture antique.

Nous n'avons fait ici mention que des principaux ouvrages de Vignola, c'est-à-dire de ceux sur lesquels se fonde particulièrement sa réputation. Nous aurions pu, sans ajouter beaucoup à ses titres de gloire, allonger cet article de la description de plusieurs de ses autres monumens, tels que le *Studio publico* à Bologne, à Frascati l'amphithéâtre d'eau de la *villa Borghese*, à Rome l'église de *Santa Anna de' Palafrenieri*, l'oratoire de Saint-Marcel et divers palais qu'on lui attribue.

Mais nous bornerons encore ici à peu de paroles ce



qui pourrait être ailleurs la matière de longs développemens, savoir la mention qu'on ne saurait omettre, de l'ouvrage qui assure sans aucun doute à Vignola la réputation la plus durable, et qui fera vivre encore son nom, après que la main du temps aura détruit ses édifices. On veut parler du traité dans lequel il a réduit l'architecture en règles, la fixant autant qu'il est possible, par des mesures convenues et assujéties à un principe constant. Cet ouvrage a été traduit dans toutes les langues; il le composa dans les dernières années de sa vie, temps auquel les connaissances doivent avoir subi l'épreuve de l'expérience, et il le fit exécuter sous ses yeux.

On peut voir, dans la préface même de son livre, l'esprit dans lequel il le composa, esprit éloigné de tout système; on y voit que, dans les monumens antiques qu'il prit pour régulateurs, il avait étudié les raisons sur lesquelles peuvent se fonder les règles, au lieu de se borner à l'autorité routinière des exemples. Ainsi à l'égard de chacun des ordres, il observa quels sont parmi les monumens antiques où ils sont employés, ceux qui d'un commun et unanime consentement de tous les temps et de tous les hommes, sont réputés les plus beaux. Il remarqua qu'ils doivent tous cet accord d'une approbation générale, à une certaine propriété qu'ils ont, d'offrir dans leur composition une correspondance de détails faciles à saisir, de rapports simples et clairs et qui se déduisent aisément les uns des autres, un ensemble enfin dans lequel les plus petites parties se trouvent, par un lien sensible d'harmonie, comprises et ordonnées régulièrement dans les plus grandes, tou-

tes choses qui constituent le principe des proportions.

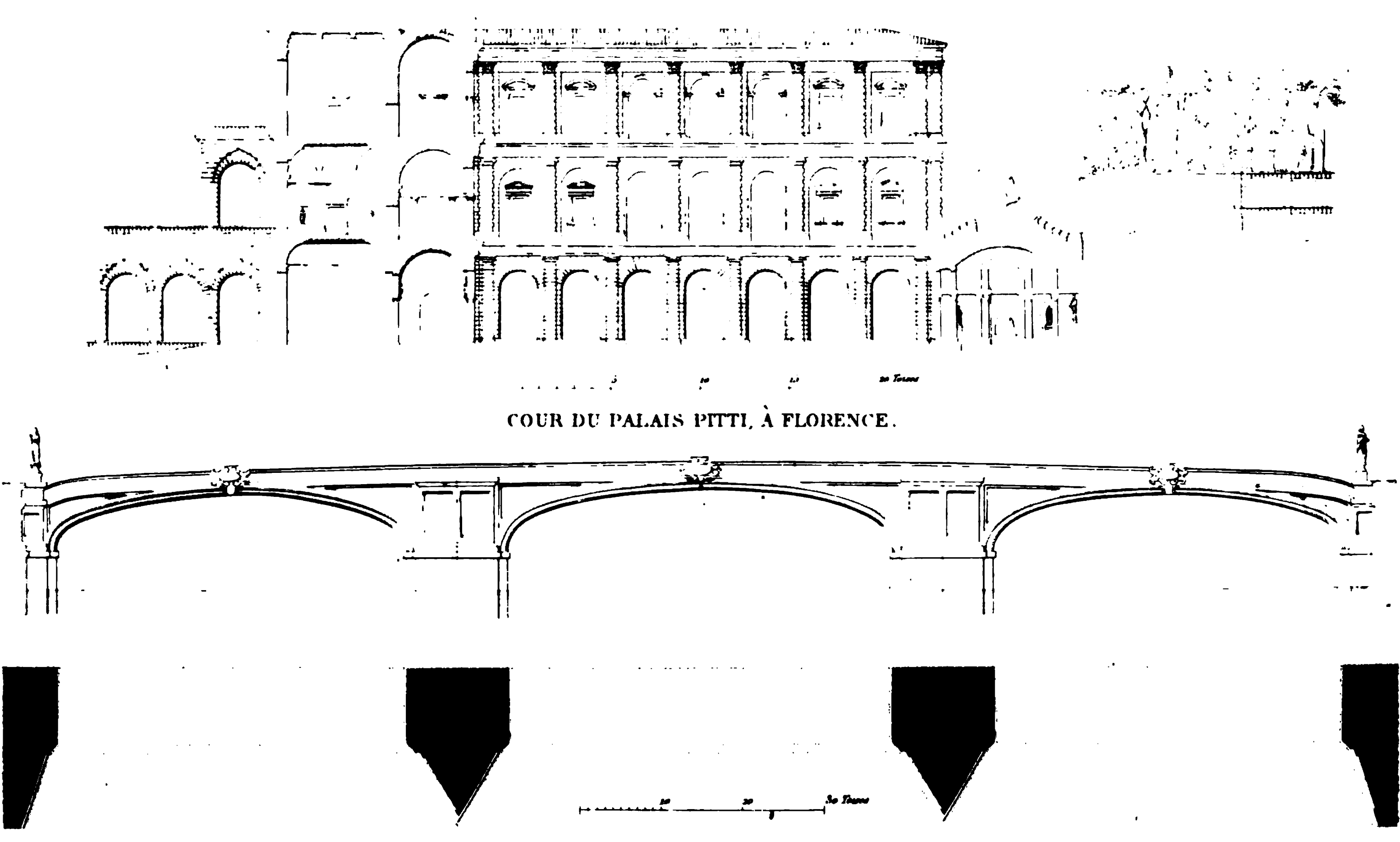
C'est par suite de ces observations que Vignola, dans la fixation des rapports entre les parties de sa *modénature*, ne s'est jamais écarté des proportions qui sont les plus grandes, par cela qu'elles sont les plus simples, comme sont les rapports du double, du quart ou du tiers. Cette méthode, en produisant l'agréable effet de son architecture pratique, considérée dans ses édifices, a aussi procuré un singulier avantage à son traité théorique sur tous les autres. Rien n'est d'une exécution plus facile, et d'une combinaison plus simple que son système de proportions.

Il est constant qu'aucun maître ne s'est plus identifié par ses mesures avec les erremens qu'ont suivis les anciens. Il ne s'en écarte quelquefois qu'en faveur d'une plus grande facilité. C'est lui qui le premier fixa les règles de la diminution et du renflement des colonnes. S'il s'est écarté des principes de Vitruve, lorsque celui-ci établit pour les colonnes grèles une moindre distance d'entre-colonnemens, que pour les colonnes plus fortes, c'est qu'à l'exemple des anciens, il admet constamment l'égalité d'espacement entre toutes les mesures de diamètres, bien entendu que les colonnes ne seront pas séparées par des arcades. Dans ce dernier cas, c'est sur la largeur des arcades qu'il règle celle des entre-colonnemens. Tous ces détails au reste, qui ont besoin du secours des figures pour être bien entendus, trouveraient inutilement ici plus d'étendue. Qu'il nous suffise de dire que le traité des cinq ordres de Vignola est devenu le Manuel des Architectes, et a mérité à son auteur le titre de législateur de l'architecture.

Les qualités morales de cet architecte égalèrent ses talens, et lui valurent l'estime et l'amitié de tous ceux avec lesquels il eut des rapports. Il était d'une humeur vive et gaie, d'un caractère doux et facile, franc dans ses discours, ami de la vérité, patient, mais surtout infatigable dans le travail. A toutes ces qualités se joignait chez lui une générosité sans bornes et le désintéressement le plus rare. Les nombreux travaux qui occupèrent toute sa vie, auraient dû lui procurer une grande fortune; mais, insouciant à cet égard, il ne voulut ni ne sut jamais amasser ni conserver de richesses. Il avait, disait-il, toujours demandé à Dieu de n'avoir ni besoin ni superflu. Aussi ne laissa-t-il à son fils Hyacinthe que l'exemple de ses vertus et la réputation de son nom.



AMMANATI.



COUR DU PALAIS PITTI, À FLORENCE.

PONT DE LA TRINITÉ, À FLORENCE.

K Olhover sc

T. 1. p. 337

AMMANATI (BARTOLOMEO),

ARCHITECTE FLORENTIN,

NÉ EN 1510, MORT EN 1592.

On n'a que peu de renseignemens sur la famille et les premières années d'Ammanati; mais les heureuses dispositions qu'il montra de fort bonne heure (selon Baldinucci) font croire que son premier âge avait été cultivé avec soin. Lui-même, dans des notes trouvées parmi ses papiers, nous a appris qu'il perdit son père à douze ans, et que pour lui, toute la fortune paternelle s'était bornée à un petit bien de campagne, de la valeur de trois cents ducats, et à une maison dont le fonds pouvait être porté au double de cette somme, ou peu au-dessus. Ce qu'il y eut donc de plus réel pour lui dans cet héritage, fut la nécessité de s'adonner au travail pour vivre. Son inclination le portant vers les arts du dessin, il choisit la sculpture, et entre les écoles d'alors, celle de Baccio Bandinelli, célèbre sculpteur florentin, dont il reçut les premières leçons. Mais bientôt, soit à cause de l'humeur fantastique du maître, soit légèreté de la part de l'élève, le jeune Ammanati quitta son école, ainsi que Florence, pour aller à Ve-

nise étudier sous Jacques Tatti, autrement dit le célèbre Sansovino. Il y fit de rapides progrès. De retour à Florence, il n'eut plus d'autre maître que la sculpture des tombeaux des Médicis, ouvrages de Michel-Ange, et bientôt il se fit connaître par des morceaux de sa composition.

On met au nombre de ses premières productions un Père éternel et deux Anges de bas-relief, une Léda qui fut envoyée au duc d'Urbin, et trois statues de grandeur naturelle, qui furent transportées à Naples, où elles décorent le tombeau du célèbre poète Sannazar. Appelé à Urbin, il fit le mausolée du duc François-Marie, et quelques autres ouvrages en stuc. De retour à Florence, on le chargea de la sculpture d'un tombeau, dont quelques circonstances traversèrent l'exécution. Dégoûté par les tracas que lui causa cette entreprise avortée, Ammanati quitta de nouveau Florence pour Venise, où il reparut en artiste consommé. A Padoue il laissa des monumens de son savoir, et vers l'an 1550, il revit Urbin pour la seconde fois.

Jean-Antoine Battiferri, citoyen et légiste de cette ville, avait une fille naturelle, qu'il légitima depuis, et à laquelle il cherchait un établissement. Elle s'appelait Laure, et un rare talent pour la poésie commençait à la rendre célèbre. Ses poésies imprimées, sa correspondance avec les plus beaux génies de l'Italie, surtout avec Annibal Caro, ont rendu dans la suite le nom de la nouvelle Laure aussi fameux que celui de la maîtresse de Pétrarque. Son père voulait donc lui trouver un parti digne d'elle. Dès-lors un grand talent devait seul prétendre à cette alliance. Ammanati, déjà distin-

gué par des travaux qui promettaient à leur auteur la plus brillante réputation, parut offrir l'assortiment desiré; il épousa Laure. Ce mariage était pour lui un engagement nouveau de soutenir et d'accroître une réputation devenue, si l'on peut dire, un bien de communauté entre les deux époux. Aussi avisa-t-il bientôt à tous les moyens d'agrandir la carrière dans laquelle il n'avait fait encore que débuter.

Il se rendit à Rome en 1550, et il y fit une étude très approfondie de l'architecture, sans y sacrifier toutefois l'exercice de la sculpture. La réputation d'habileté dans cet art l'y avait précédé. Elle lui fit offrir des travaux qui l'accrurent encore, et lui valurent la préférence que lui accorda Michel-Ange sur Raphaël de Monte Lupo, pour l'exécution des tombeaux du cardinal Antoine de Monti, et de son père, à San Pietro in Montorio. Ce choix fut d'autant plus flatteur pour Ammanati, qu'une étourderie de jeunesse avait dû lui rendre Michel-Ange peu favorable. Dans le temps qu'il était encore élève à Florence, il avait, de concert avec un certain Nanni di Baccio Bigio, dérobé à Antoine Mini, disciple de Michel-Ange, quelques dessins de son maître. Celui-ci en porta plainte, les dessins furent rendus, et l'affaire n'eut pas de suites. On fut persuadé que le seul amour de l'art avait été l'instigateur de cette soustraction. Ce fut ainsi que Vasari, tournant la chose en plaisanterie, la fit envisager à Michel-Ange, qui en avait conservé un peu de ressentiment contre Ammanati. Il les réconcilia en se vantant que, s'il se fût trouvé en pareil cas, Michel-Ange aurait payé beaucoup plus cher l'amour qu'il portait aux œuvres de son talent.

Ammanati débuta dans l'architecture, à Rome, par les décorations qu'exigèrent au Capitole les fêtes et les cérémonies de l'exaltation de Jules III. Son talent fut distingué par ce pape qui l'employa depuis à sa *villa*, appelée *Papa Giulio*, où il fit une fontaine composée de statues antiques et modernes. Dès ce moment sa vie se partagea entre les travaux de la sculpture et ceux de l'architecture, tant à Rome qu'à Florence. Si selon le but de notre ouvrage, il ne nous appartient d'envisager qu'une moitié de cet artiste, nous croyons pouvoir avancer que la part de l'architecte soit en mérite, soit en renommée, l'emporte sur l'autre.

Nous ferons d'abord mention des édifices qu'il éleva à Rome.

Un des plus importans de cette ville, s'il eût été terminé dans toute l'étendue de son projet, serait le palais qu'Ammanati éleva pour la famille Rucellaï, qui a passé successivement à celle des Gaetani et à celle des Ruspoli. C'est ce palais qui fait l'angle de la rue du Cours et de celle qui continue la rue des Condotti. Il avait été projeté pour former un grand quadrilatère dont chaque face aurait eu 300 palmes de longueur. Il n'en existe que deux côtés, dont un n'a reçu tout son prolongement, qu'il y a quarante-cinq ans, en 1784. La cour est environnée de portiques en arcades sur colonnes. L'intérieur du palais n'offre rien de très remarquable, si ce n'est un bel et grand escalier qui tire surtout sa réputation, des marches en marbre blanc d'un seul morceau, dont il est entièrement formé. Les deux faces de l'édifice se composent de l'étage à rez-de-chaussée, d'un étage principal, et de celui qu'on appelle *mezza-*

nino, mais dont les fenêtres sont beaucoup plus hautes qu'on ne les pratique ordinairement, en sorte qu'elles peuvent passer pour un second étage de maître. Chacune des faces a dix-neuf fenêtres. Les chambranles y sont d'un bon goût. L'entablement qui couronne cette grande masse est d'une belle proportion et d'un bon profil. Il règne enfin dans tout cet ensemble de la sagesse, de la pureté, et une ordonnance bien entendue. Peut-être desirerait-on pour l'harmonie des divisions et des parties principales, que l'étage du rez-de-chaussée eût moins d'élévation. Sa hauteur est telle que la masse totale se trouve partagée en deux espaces égaux. On aimerait que dans ce partage il y eut une des deux dimensions qui dominât l'autre.

Ammanati eut l'avantage d'élever dans Rome le collège des Jésuites, une des plus grandes masses de bâtiment que l'architecture y ait produites. Si l'on peut regretter quelque chose dans un si vaste ensemble, qui occupe un espace de 2,100 palmes de circonférence, c'est que le dessin général n'ait pas été terminé comme l'avait projeté son auteur. Plusieurs architectes l'ont rachevé, mais se sont conformés beaucoup trop à l'usage que l'on a, de ne succéder à d'autres qu'en changeant leur ouvrage.

La façade principale, qui ainsi que la cour est d'Ammanati, a 450 palmes de long, sur 180 dans le corps du milieu. Quoiqu'elle ait quelque chose d'imposant par sa masse, il y a dans les parties qui la composent des inégalités de divisions qui nuisent à son effet. La multiplicité des fenêtres en atténue encore le caractère. Disons cependant que cela doit avoir été prescrit par

les besoins d'un établissement, où les logemens doivent être singulièrement nombreux, et qui dès-lors rentre quant à l'extérieur dans le genre propre des hospices, et ne doit pas tenir du style des palais. Sous ce rapport, il n'y a nul reproche à faire à l'architecte.

La cour du collège est une des plus belles de Rome, et quoique ressemblant à beaucoup d'autres par sa disposition, elle ne s'en est pas trouvée moins convenable au caractère et aux convenances de l'édifice. C'est un vaste quadrangle environné de portiques à double étage, grands, larges, aérés et commodes, qui établissent une facile circulation entre toutes les parties. Ce qu'on appelle les classes ou les salles destinées aux différens cours d'études, occupent le rez-de-chaussée sous les galeries couvertes. Les portiques en arcades et en pieds-droits sont décorés, dans l'étage inférieur, de pilastres ioniques. L'étage supérieur a ses pilastres d'ordre corinthien. Peu de constructions se recommandent par plus de solidité que celle de ce monument.

Ammanati au génie de la construction réunissait dans un très haut degré celui de la mécanique, science qui a, si l'on veut, plus d'une connexion avec l'art de bâtir, mais dont les applications les plus nombreuses, n'entrent que rarement dans le domaine des constructeurs. Quand Sixte-Quint voulut faire transporter au milieu de la place de Saint-Pierre l'obélisque égyptien qu'on y voit aujourd'hui, il fit un appel aux plus habiles mécaniciens tant romains qu'étrangers. Il s'en présenta, dit-on, par centaines, ce qui ne prouve rien, sinon la bonne opinion que beaucoup de gens ont d'eux-mêmes. Ammanati fut distingué dans la foule. Peut-être l'eût-il

emporté sur les plus habiles de ses contendans, mais il demanda un an pour l'exécution de sa machine. Le pape était vieux et n'avait pas le temps d'attendre. L'entreprise fut adjugée à Dominique Fontana; toutefois on voulut lui donner pour adjoint Ammanati et Jacques de la Porte; mesure fausse, qui, en multipliant les agens, eût provoqué la discorde et rompu l'unité d'action, principe de tout succès, surtout en mécanique. Aussi sur les représentations de Fontana, ses deux collègues furent révoqués, et il resta seul chargé de l'exécution de son projet. Je n'ai parlé de cette concurrence, que pour faire connaître l'opinion qu'on avait de la capacité d'Ammanati. On fut persuadé que son mécanisme aurait réussi à l'égal de celui de Fontana.

L'ouvrage qui peut le mieux donner l'idée de son savoir comme constructeur, est sans doute le pont de la Trinité qu'il bâtit à Florence, monument qui fut le premier modèle de ce genre d'arches à voûte surbaissée, espèce de courbe qu'on peut réprouver quand on l'emploie sans nécessité, mais dont Ammanati imagina de faire ici une application d'autant plus heureuse, qu'elle était suggérée par le besoin.

En 1557, l'Arno éprouva une crue d'eau si subite et si furieuse, que les campagnes voisines de son lit, les maisons, les moulins, tout fut bouleversé. Rien ne peut se comparer aux ravages du fleuve en furie. L'impétuosité de la masse d'eau fut augmentée par tout ce que les flots débordés entraînèrent dans leur courant, d'arbres déracinés, de bois de charpente, de décombres et de matériaux divers, qui, roulés et portés contre le pont de la Trinité le renversèrent du premier choc. Bientôt

furent entraînées deux arches du pont *alla Caraia.* L'eau s'éleva au-dessus des autres ponts et des quais, et inonda la ville.

Le seul pont appelé *Ponte vecchio* avait résisté, et comme la ville de Florence est divisée en deux par le fleuve, le plus grand nombre des communications se trouvait intercepté. En 1559, le duc Cosme de Médicis fit refaire les deux arches du pont *alla Caraia.* A l'égard du pont de la Trinité détruit en entier, ce fut Ammanati qu'il chargea de le rebâtir. Cet architecte n'avait eu que trop l'occasion d'observer une des principales causes du dernier désastre, semblable à celui de 1269, et de méditer sur le moyen le plus efficace d'en prévenir le retour, par un changement important dans le système jusqu'alors en usage pour la construction des ponts, sur les rivières sujettes à de grands débordemens.

Il se convainquit que, pour mettre un pont à l'abri des efforts d'un fleuve impétueux, il importe encore moins d'y augmenter la résistance contre la force du courant, que d'aviser au moyen d'amoindrir la force de l'aggression. Jusqu'alors, on avait pensé qu'il fallait donner aux piles, pour les rendre bien solides, une épaisseur qu'on portait quelquefois au tiers, mais jamais moins qu'au quart de l'ouverture des arches. On croyait qu'elles avaient besoin d'une force semblable à celle d'une culée. Il résultait de ce procédé, que le lit du fleuve se trouvait dans le fait rétréci de tout l'espace que l'excédant de volume des piles occupait, et qu'enfin ce rétrécissement devait beaucoup augmenter l'impétuosité du courant, et son action destructive sur les matériaux. Le genre de courbe à donner aux cintres des arches, selon

les circonstances, était encore un point sur lequel on avait peu réfléchi. Sans doute la forme plein cintre ou du demi-cercle, est tout à-la-fois la plus belle et la plus solide, comme étant la plus simple. Cependant à moins que les berges d'une rivière ne soient très élevées, on ne saurait, sans les multiplier beaucoup, en faire les arches de plein cintre, et dès-lors on multiplie les piles, c'est-à-dire les obstacles au passage de l'eau. Ajoutons que la voûte en demi-cercle, lorsque la crue des eaux en élève le niveau jusqu'à la naissance des cintres, et au-delà, va de plus en plus rétrécissant le passage, de sorte que plus la rivière monte, plus son écoulement trouve d'obstacles. Cela se comprend sans aucune autre démonstration.

Ammanati mit en œuvre le résultat de toutes ces observations. Il composa son pont de trois seules arches (celle du milieu est de 90 pieds d'ouverture, les deux autres de 84 pieds), réduisit ainsi ses piles au nombre de deux, et ne donna à leur épaisseur que 25 pieds, c'est-à-dire à-peu-près le quart de l'ouverture des arches, en sorte que le lit du fleuve ne se trouva rétréci que de 50 pieds. Il donna enfin aux cintres de ses voûtes une courbe elliptique fort surbaissée, qui ouvrit encore au courant de l'eau un passage beaucoup plus large. Ainsi, dans les crues du fleuve, l'impétuosité de l'eau fut diminuée par la diminution des points de résistance, et la construction ainsi que les matériaux eurent moins à souffrir de son action. Du reste il donna les plus grands soins à tout ce qui devait en garantir la durée, et assurer la solidité de l'ouvrage. Il y employa la pierre la plus dure, tant dans les fondations que pour les piles,

et pour l'appareil des cintres, quoique le corps des voûtes ne soit qu'en moellons. Les piles sont fortifiées par des éperons qui servent à couper le fil de l'eau.

Outre le savoir de la construction qui doit sans doute faire le premier mérite d'un pont, il faut admirer dans celui-ci non-seulement une grande élégance de forme, mais, soit dans les bandeaux des arcs, soit dans les archivoltes, soit dans les éperons des culées, certaines parties de profils, de moulures ou de tables renfoncées, qui dénotent l'œuvre d'un architecte. Quatre statues sont placées aux deux extrémités du pont.

Achevé l'an 1569, le pont depuis cette époque a résisté, sans éprouver la moindre altération, aux débordemens qui sont survenus. Par la grande facilité d'écoulement qu'il a donné aux eaux, il n'a pas moins contribué encore à garantir les autres ponts, des effets du renflement extraordinaire qui avait lieu auparavant dans les crues du fleuve.

Cette grande entreprise n'occupait point Ammanati tout entier. Son talent se partageait, au même moment, entre le plus important ouvrage de construction à Florence, et le plus grand monument en sculpture de cette ville; je parle de la magnifique fontaine qui est sur la place du Palais-Vieux. Plusieurs sculpteurs s'étaient disputé son exécution, et l'intrigue n'avait pas manqué de prendre part à la dispute. Baccio Bandinelli, homme avide et entreprenant, avait été chargé de faire venir de Carare un bloc de marbre colossal, destiné au monument encore en projet. Il l'avait fait tailler par une prévision intéressée, sur l'ensemble approximatif d'un Neptune de sa composition, croyant ainsi s'être assuré et avoir

rendu nécessaire la confection de son projet. Cependant plusieurs autres sculpteurs célèbres se présentèrent. Jean de Boulogne, Vincent Danti, Benvenuto Cellini, furent du nombre des contendans. Sur ces entrefaites, la mort enleva Baccio Bandinelli, et Ammanati fut préféré. Il eut l'habileté de tirer du bloc de marbre préparé pour une autre figure, celle de son Neptune colossal, et il le fit si heureusement qu'on ne saurait y apercevoir aucune contrainte, ni la trace d'un assujétissement à des dimensions données. Cette fontaine est une des grandes compositions de la sculpture moderne, et la plus grande de cet artiste.

Ce fut encore par ses soins que fut élevée, en 1564, la belle colonne de granit qu'on voit sur la place de la Trinité. Elle avait été tirée des thermes de Caracalla, à Rome, et donnée au grand-duc par le pape Pie IV. Ammanati plaça sur son sommet une statue colossale de la justice, faite en porphyre, par François Tadda. Cette figure ayant paru un peu grêle, on jugea à propos de lui donner plus d'ampleur, par l'addition d'une draperie en bronze, espèce de manteau qui lui descend de dessus les épaules, et qui, en ajoutant de la richesse au monument, rendit encore à son ensemble l'harmonie desirable.

Luca Pitti, noble Florentin, avait commencé dès le siècle précédent, sur les dessins du célèbre Brunelleschi, un de ces palais dans lesquels on ne sait ce qui étonne le plus, ou la masse colossale de l'architecture, ou la grandeur des fortunes de particuliers, capables d'entreprendre pour leur habitation des constructions, où n'atteindraient point aujourd'hui les monumens publics de

nos villes. Cependant Luca Pitti et Brunelleschi étaient morts sans avoir achevé ce palais. Les plans et les dessins s'en étaient perdus. Il arriva aussi que les héritiers, ne se trouvant plus les moyens d'en continuer la dépense, le vendirent à la duchesse Eléonore de Tolède, qui chargea Ammanati de l'entreprise.

On a déjà parlé, à la vie de Brunelleschi, de quelques-unes des causes qui durent accréditer, à Florence, le genre des constructions en bossages dans un si grand nombre d'édifices. L'antiquité nous a laissé elle-même de très notables exemples de cette manière d'employer les matériaux, et de tailler les pierres selon l'appareil qu'on leur donne. On ne saurait nier que ce ne soit une sorte de fiction de l'art, qui consiste en une apparence de rusticité naturelle qu'on aurait laissée à la pierre, comme pour imprimer à la bâtisse un caractère plus sensible de force et de solidité. Cet effet a certainement lieu dans ces grandes masses de constructions, qui n'offrent que des devantures et des superficies sans ornement, ou encore à l'égard des parties de terrasses, de murs d'appui ou de soubassement. Sans doute la raison et le goût se réunissent alors pour approuver l'emploi des bossages. La chose commence à devenir l'objet d'une question, lorsque l'on mêle à de semblables masses, et à cet emploi de la pierre brute qui semble exclure l'idée de l'art, soit les détails de l'architecture et de ses profils, soit les ordres de colonnes avec leurs ornemens. Ce mélange est-il convenable? jusqu'à quel point et de quelle manière peut-on l'admettre? Quelques ouvrages antiques et modernes semblent fournir à cette question une réponse assez satisfaisante. Nous

trouvons que l'architecte, en y appliquant des ordonnances de colonnes, eut l'intention d'assortir, jusqu'à un certain point, leur apparence au caractère rustique dont on a parlé, par une autre sorte de fiction, qui donnerait à entendre que ces colonnes, ayant été sculptées dans la masse, auraient conservé certaines parties brutes, laissées dans une sorte d'état d'ébauche, ou de non fini.

C'est ainsi que, de conséquence en conséquence, l'analogie familiarise de proche en proche l'esprit et les yeux, avec des pratiques de plus en plus éloignées de la raison primordiale des choses. C'est ce qu'Ammanati va nous prouver dans l'achèvement du palais Pitti, et par l'élévation de cette prodigieuse cour dont il donna les dessins. Brunelleschi, en employant le style colossal des bossages dans la façade de son palais, n'avait appliqué à sa devanture extérieure aucun ordre de colonnes. On ignore ce qu'il aurait imaginé pour l'intérieur de sa cour.

Ammanati, obligé de donner à cette cour trois rangs de portiques, formant galerie tout alentour, crut devoir y employer, selon l'usage, le système des arcades et des pieds-droits. Naturellement encore il fut tenu d'assortir le style de cette construction intérieure à celui de la façade externe, c'est-à-dire d'appliquer aux arcades, comme l'avaient fait aussi les anciens (1), la disposition des bossages. Mais voulant donner aux trois rangées d'arcades de sa cour plus de richesse et de variété, il dut y introduire des colonnes adossées aux pieds-droits, et dès-lors les envelopper de bossages.

(1) A l'amphithéâtre de Vérone.

Les arcades du rez-de-chaussée reçoivent l'ordonnance dorique, ou si l'on veut toscane. A peine y peut-on distinguer le fût de la colonne, sous les bandes non interrompues de bossages dont elle est enveloppée. Le second étage de portiques a les pieds-droits de ses arcades ornés de colonnes ioniques. Leur fût est beaucoup plus à découvert, n'étant traversé que par des bandes alternatives de pierres taillées carrément, en sorte que la colonne adossée se compose de tambours et de cubes. L'ordre corinthien qui règne dans les pieds-droits du troisième étage est aussi environné de bossages, mais arrondis et rustiqués. Ammanati, comme on le voit, sut introduire dans ce genre naturellement monotone, autant de variété qu'il fut possible, et y observer encore une sorte de progression, en rapport avec le caractère de chaque ordre.

Mais l'idée de grandeur, de force et d'énergie qui domine dans cet ensemble, y est porté à un tel point, que la seule puissance de la construction en ferait un édifice prodigieux. Tel est dans l'art de bâtir l'effet d'une qualité seule, quand elle est portée à son plus haut degré, qu'elle semble capable de suppléer toutes les autres. Ici l'impression produite par cette énorme structure, devient l'équivalent de celles qu'ailleurs l'architecture nous fait éprouver, par la richesse et le luxe de ses ornemens.

La cour du palais Pitti est, sans contredit, le chef-d'œuvre de son genre. Mais ce chef-d'œuvre n'est guère propre à servir de modèle. Il faudrait, en s'appropriant ce genre à la suite d'Ammanati, ou le surpasser, ou du moins l'égaler en hardiesse, ce qui paraît très peu facile.

Qui restera au-dessous ne fera que de l'architecture lourde et monotone, comme l'a prouvé Desbrosses, dans l'imitation qu'il en a faite au palais du Luxembourg, à Paris.

Cette célèbre cour forme un carré long, composé de trois corps de bâtiment égaux, et d'un quatrième qui est une grotte, dont l'élévation n'atteint qu'à la hauteur du premier étage, ce qui contribue à égayer et éclairer l'intérieur de la cour. Sans cela, vu la hauteur prodigieuse de ses trois étages et sa modique étendue, elle serait restée sombre et privée d'air. La grotte dont on a parlé est une des plus pittoresques parties, et des mieux imaginées de cet ensemble. Son plan est oval, ainsi que celui du bassin qu'elle renferme. Son pourtour est orné de colonnes doriques accouplées, et entremêlées de niches avec des statues et de fontaines ornées de rocailles. La voûte supporte une fontaine jaillissante, décorée avec beaucoup de goût, et qui sert de point de vue en entrant dans le palais.

Ammanati a construit à Florence plus d'un palais, et diverses maisons particulières dont on pourrait faire quelque mention, dans l'histoire de beaucoup d'architectes, mais qui mériteraient à peine d'attirer ici l'attention, surtout si on les rapproche du vaste édifice dont on vient de parler, et qui est aujourd'hui le séjour des grands-ducs de Toscane.

Mais l'ouvrage d'architecture qui occupa le plus les dernières années d'Ammanati fut l'église de San Giovannino, ou des jésuites, qu'il refit, agrandit et décora en entier. Il en fut non-seulement l'architecte, mais encore le fondateur. Antoine Battiferri, mort en 1561, avait

laissé tous ses biens à Laure sa fille naturelle, devenue l'épouse d'Ammanati. Celui-ci, joignant cet héritage à tout ce qu'il avait acquis par ses grands travaux, se trouva possesseur d'une fortune considérable. N'ayant point de postérité, il résolut d'employer ses richesses à augmenter et embellir l'établissement que la société de Jésus avait commencé à Florence. La conformité de vues et de pieuses intentions, qui régnait entre les deux époux, seconda de plus en plus ce projet. Dominés l'un et l'autre par les sentimens les plus religieux, ils secondèrent avec beaucoup d'ardeur toutes les mesures d'agrandissement dont l'établissement avait besoin. Après avoir fourni les premiers fonds pour la construction, ils ne cessèrent point d'alimenter de leurs deniers les travaux auxquels ils consacraient chaque année leurs revenus, et enfin ils assurèrent par testament la totalité de leurs biens aux jésuites, qu'ils déclarèrent leurs légataires universels.

Ainsi cette belle église, où Ammanati fut enterré, ainsi que son épouse, est tout à-la-fois un monument de son talent et de sa piété. Les dernières années de sa vie ne furent plus occupées que d'œuvres pieuses. Il les passa à regretter l'emploi qu'il avait fait de son art à des ouvrages profanes, poussant le scrupule jusqu'à se repentir d'avoir exécuté des figures nues. Quoiqu'il n'ait eu à se reprocher d'avoir traité aucun sujet licencieux, ou deshonnête, il crut que le seul manque de décence sociale, dans les œuvres du ciseau, pouvait compromettre la conscience de l'artiste. Se croyant coupable de scandale en ce genre, il s'accusa de l'avoir commis, et en consigna le repentir en termes très chrétiens dans

une lettre qu'il adressa à l'Académie du dessin, et qui fait partie du recueil des *Lettere pittoriche*.

Heureusement pour l'intérêt de la sculpture moderne, ces scrupules, tout louables qu'ils doivent paraître, même en y reconnaissant quelque excès, ne survinrent que fort tard à Ammanati, et après qu'il eût rempli l'Italie des productions hardies et savantes de son ciseau, et d'ouvrages de tout genre, dans lesquels il sut exprimer, avec une grande force de style et d'exécution, les formes et les proportions du corps humain. Quelque grand en effet que soit son mérite comme architecte, il compta peut-être, comme sculpteur, encore moins de rivaux parmi ses contemporains, et si nous avions eu à embrasser l'ensemble de ses ouvrages en bronze et en marbre, nous aurions plus que doublé la matière de son article biographique. Venise, Padoue, Florence ont de lui d'insignes morceaux en tout genre et de toute dimension, entre lesquels il suffirait de citer le Neptune colossal de la belle fontaine, sur la place du Grand-Duc, à Florence.

Ammanati avait composé un ouvrage considérable intitulé *La Città* ou la Ville, qui renfermait les plans et les dessins de tous les grands édifices qui peuvent embellir une cité. Il avait commencé par les dessins des portes; venaient ensuite ceux des palais du prince, de l'hôtel-de-ville, etc., ceux des temples, des fontaines, de la bourse, des théâtres, des ponts, des places publiques. Cet ouvrage fut dispersé après lui, et entièrement égaré pendant quelque temps. Une partie avait été retrouvée et allait être débitée dans une vente sans être

appréciée pour ce qu'elle était, lorsque le célèbre Viviani reconnut ces précieux fragmens et les recueillit. Ils passèrent de ses mains dans celles du sénateur Louis de Riccio, amateur éclairé, qui les fit relier en deux volumes.

Ammanati fut enterré dans une des chapelles de San Giovannino, celle qu'on appelle de Saint-Barthélemi, qu'il avait lui-même destinée à être le lieu de sa sépulture, ainsi que de Laure son épouse. On lit sur une grande table de marbre qui réunit leurs deux tombes, l'épitaphe suivante.

D. O. M.
BARTOLOMEO AMMANATI
EIVSQVE VXORI
LAVRÆ BATTIFERÆ
COLLEGIVM SOCIETATIS
IESV
MAGNIS EORUM BENEFICIIS
AVCTVM SVÆ ERGA
RELIGIOSISSIMOS CONIVGES
VOLVNTATIS ET GRATI
ANIMI MONVMENTVM
POS.
OBIERVNT ALTER. A. SAL.
MDLXXXXII ÆT. LXXXII
ALTERA A. SAL. MDLXXXIX
ÆTAT. LXVI.

FIN DU PREMIER VOLUME.

BIOGRAPHIE

DES

PLUS CÉLÈBRES ARCHITECTES,

DE 1050 A 1800.

II.

OUVRAGES DE M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

QUI SE TROUVENT CHEZ LE MÊME LIBRAIRE.

MONUMENS ET OUVRAGES D'ART ANTIQUES RESTITUÉS d'après les descriptions des écrivains grecs et latins, et accompagnés de dissertations archéologiques; 2 volumes grand in-4°, papier vélin, avec 13 planches, dont 3 coloriées. . . . . 50 fr.

LE JUPITER OLYMPIEN, ou l'art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un Essai sur le goût de la Sculpture Polychrôme, l'analyse explicative de la Toreutique, et l'histoire de la Statuaire en or et en ivoire chez les Grecs et les Romains; avec la restitution des principaux monumens de cet art, et la démonstration pratique ou le renouvellement de ses procédés mécaniques. 1 vol. grand in-folio, avec 31 planches, dont plusieurs coloriées. . . 200 fr.

ESSAI sur la nature, le but et les moyens de l'Imitation dans les beaux-arts; 1 volume grand in-8°. . . . . 8 fr.

Sous presse, la *seconde édition* de:

HISTOIRE DE LA VIE ET DES OUVRAGES DE RAPHAEL, 1 vol. in-8°.

IMPRIMÉ CHEZ PAUL RENOUARD, RUE GARANCIÈRE, N° 5. F. S.-G.

HISTOIRE
DE LA VIE ET DES OUVRAGES
DES
PLUS CÉLÈBRES ARCHITECTES
DU XI[e] SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU XVIII[e],

ACCOMPAGNÉE

DE LA VUE DU PLUS REMARQUABLE ÉDIFICE DE CHACUN D'EUX,

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY,

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES),
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.

TOME SECOND.



PARIS.
JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, N° 6.

1830.

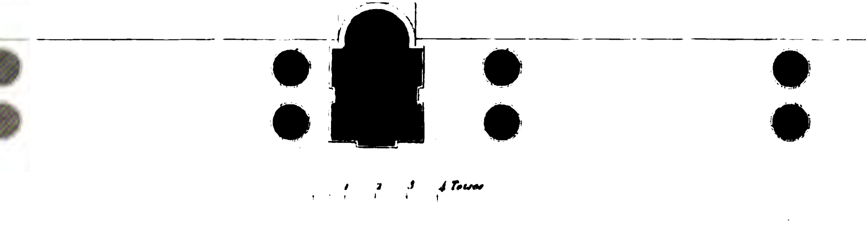


TABLE

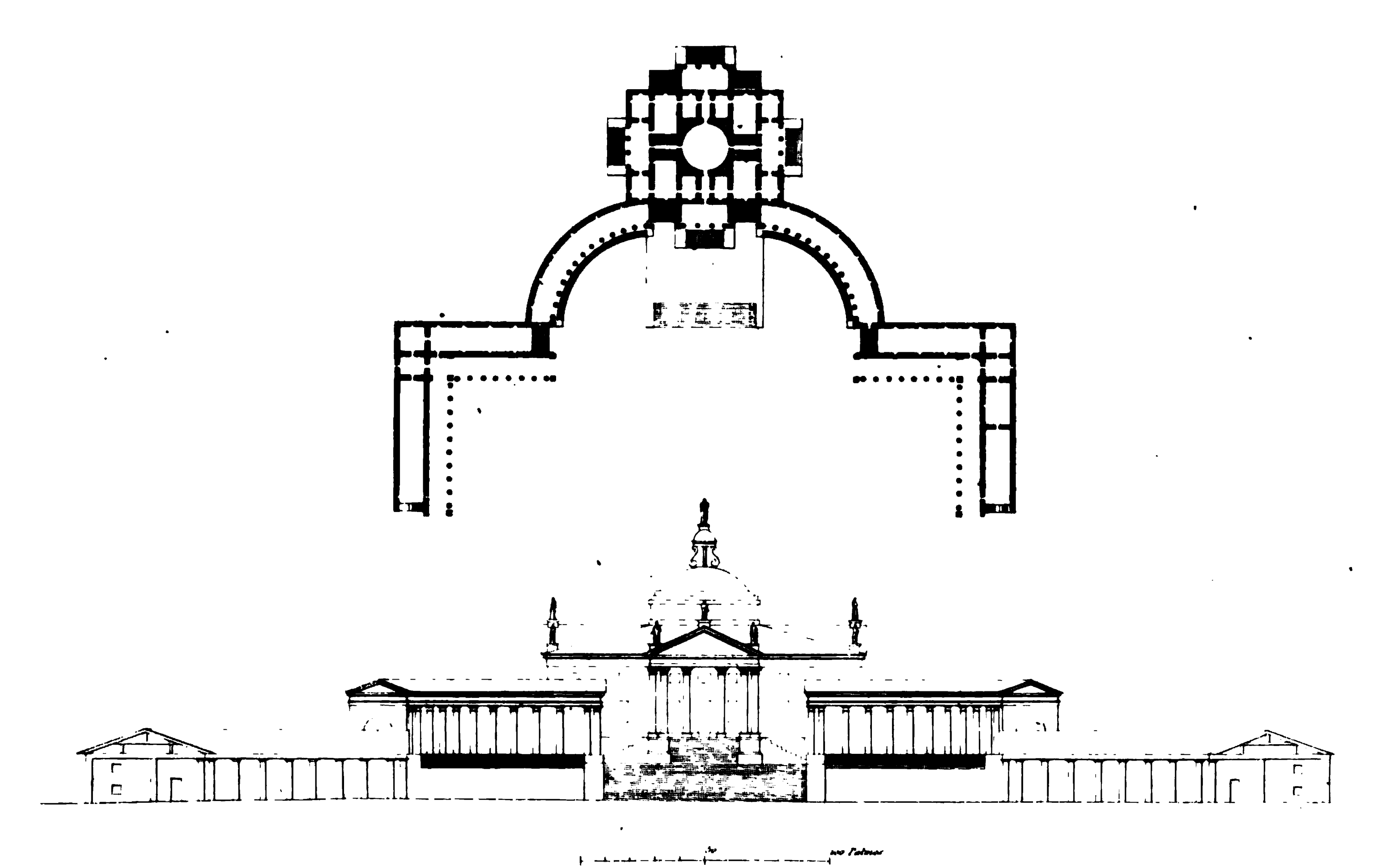
DES VIES DES ARCHITECTES,

ET DES PLANCHES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.



BASILIQUE DE VICENCE.



PLAN ET ÉLÉVATION DU PALAIS TRISSINI

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DES PLUS CÉLÈBRES

ARCHITECTES.

PALLADIO (ANDRÉ),

NÉ A VICENCE EN 1518, MORT EN 1580.

On voit par la date de la naissance de Palladio, et dès-lors par celle de l'époque à laquelle il put commencer de se livrer à l'exercice de l'architecture, que déjà depuis plus d'un siècle, cet art, affranchi de la barbarie du moyen âge, avait été rappelé à ses anciens principes, à ses véritables types et aux traditions du goût des anciens. Déjà en effet, par les études, les exemples et les efforts successifs des plus célèbres artistes nés dans le quinzième siècle, il avait atteint peut-être son plus

haut degré. Du moins est-il certain que les ouvrages de Brunelleschi, de Léon Batista Alberti, de Bramante, de Balthazar Peruzzi, de San Micheli, des deux San Gallo, devaient offrir aux successeurs de ces artistes une carrière déjà parcourue avec tant d'éclat, que de nouveaux succès y devenaient plus difficiles. Lorsque les premières places semblent avoir été déjà toutes occupées, il est assez naturel à ceux qui surviennent, ou de se faire les suivans de leurs prédécesseurs, ou de se créer une fausse célébrité, par la nouveauté qu'on demande à l'esprit de caprice et de bizarrerie.

André Palladio eut l'avantage d'échapper à ce double écueil. Après tant d'habiles originaux, il sut encore non-seulement être original, mais devenir le modèle sur lequel se sont réglés la plupart de ceux qui, dans plus d'un pays, ont fait briller l'art de l'architecture. Son goût devint dominant en Europe, et il a donné son nom à une manière qui, depuis lors, n'a point eu de rivale; tant il est vrai que, dans tous les arts, il y aura toujours une place nouvelle pour l'homme à qui la nature aura donné le secret de voir, de sentir et de penser par lui-même.

On doit avouer cependant que, pour ce qui regarde l'architecture, il faut encore à l'artiste, outre le génie, des circonstances propices au développement de l'art, c'est-à-dire qui rendent, avant tout, ses produits nécessaires aux besoins du temps et de la société qui en réclameront l'emploi. Or, rien de plus variable que l'action de cette cause première. Les noms des grands architectes que nous venons de citer font assez connaître, par le nombre et la nature des vastes édifices civils ou religieux

qu'ils élevèrent à l'envi, une époque où l'architecture était réputée un des premiers besoins des sociétés d'alors, et où le zèle des grands et des riches rivalisait avec celui des gouvernemens. De là cette multitude d'ouvrages mémorables qui, en Italie, signalent encore aujourd'hui le point le plus haut où soient parvenues les entreprises des modernes.

Palladio ne trouva, ni dans les états vénitiens, ni au temps où son talent se forma, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle, d'occasions aussi favorables à la conception et à l'exécution d'aussi grands ouvrages. Venise, brillante alors par le commerce et par les armes, avait dû à certains monumens d'antiquité, conservés dans ses provinces, à ses communications avec la Grèce moderne, quelques traditions du bon goût; et les premiers ouvrages de son architecture en font foi. La nature de son gouvernement devait ensuite encourager les productions de cet art, quoique dans un ordre inférieur de travaux, je parle de ceux qui naissent du luxe des particuliers appliqué à leurs habitations. La démocratie étouffe l'essor de cette vanité, et le comprime sous le niveau de l'égalité. Au contraire, le régime de l'aristocratie le développe, en tant qu'on peut définir l'idée de ce régime, par celle d'une royauté divisée entre un grand nombre de personnages ou de familles. Il est dans les intérêts des hommes qui tiennent le haut rang que donne le pouvoir de faire sentir leur importance par la distinction et la supériorité de leurs demeures. De là l'espèce d'étiquette qui impose à chaque membre du gouvernement aristocratique, le devoir de proportionner à son rang l'apparence de son habitation, et de là, comme on voit,



les causes qui durent multiplier dans les états de Venise, avec la richesse des grandes familles, ce luxe extérieur des habitations et des palais qui deviennent leur signe le plus distinctif.

Telle fut, dans l'architecture de ce pays, la carrière ouverte au génie de Palladio. Il n'eut à produire, ni de vastes églises, ni de ces palais de souverains, ni de ces immenses monumens publics que les générations se lèguent sans les terminer. L'état politique de son pays, plus heureusement pour son talent, lui présenta une classe nombreuse de citoyens riches et distingués, jaloux de laisser un souvenir de leur existence dans des demeures auxquelles ils devaient attacher leur nom. L'époque où il parut fut aussi pour Venise, comme il arrive surtout dans les pays dont le commerce augmente la richesse, une époque de renouvellement pour l'art de bâtir. Alors une sorte de courant de mode entraîne chacun, de proche en proche, à faire ce qu'on voit faire à son voisin. Palladio contribua beaucoup à augmenter ce mouvement. C'était à qui aurait un projet de lui. Les campagnes des environs, et les rives de la Brenta s'embellirent d'une multitude de palais et de maisons de plaisance, qui sont devenus l'école de l'architecture civile en ce genre.

L'excellence du goût de Palladio, ou ce qui a donné à son école une plus grande autorité, tient à ce qu'il a plus soigné ses plans qu'on ne l'avait fait ordinairement avant lui; qu'il les a rendus plus accommodés aux besoins des temps modernes, et aux facultés des fortunes moyennes; qu'il a su faire du grand sans de grandes dimensions, de la richesse sans beaucoup de dépense;

qu'il a eu le secret d'approprier les ordres aux façades des palais, avec un goût particulier, d'employer toutes les variétés de matériaux, comme moyens de décoration des bâtimens. Enfin on peut dire qu'aucun de ses prédécesseurs dans l'imitation de l'antique, n'avait aussi heureusement rencontré ce juste milieu de correction sans pédanterie, de sévérité sans rudesse, de liberté sans licence, qui a, si l'on peut s'exprimer ainsi, *popularisé* l'architecture grecque. Nous ne doutons pas que le charme et la multiplicité de ses modèles, n'aient beaucoup contribué à rendre le système de cette architecture et son style propres à tous les pays, applicables à tous les usages, à tous les genres de matériaux, dans toutes les sortes de bâtimens, en petit comme en grand, et selon tous les degrés de fortune de ceux qui bâtissent.

De fait il n'est point d'architecte qui, après avoir formé ou réformé son style sur les grands modèles de l'art des anciens, et des premiers maîtres de l'Italie moderne, ne se croie obligé d'aller encore étudier dans la patrie et les œuvres de Palladio, un genre d'applications plus usuelles, et plus en rapport avec l'état de nos mœurs; c'est-à-dire le secret d'accommoder tour-à-tour, et nos besoins aux plaisirs d'une belle architecture, et l'agrément de celle-ci aux sujétions que de nouveaux besoins lui imposent.

Ce fut par cette propriété que le goût et le style de Palladio trouvèrent comme une seconde patrie en Angleterre, où Inigo Jones, Christophe Wren, James Gibbs, Chambers, et plusieurs autres, ont naturalisé ses plans, ses façades de bâtiment, l'ajustement heureux de ses formes, de ses profils, de ses ordonnances et de ses détails.

Effectivement le style de Palladio eut une propriété qui dut contribuer à le propager : c'est qu'il offre, ainsi qu'on l'a déjà dit, une sorte de moyen terme entre cette sévérité rigoriste de système, dont abusent, dans l'imitation de l'antique, certains esprits exclusifs ou bornés, et l'anarchie licencieuse de ceux qui rejettent tout système et toute règle, par cela qu'il s'y trouve des exceptions. Il y a dans les dessins des édifices de Palladio une raison toujours claire, une marche simple, un accord satisfaisant entre ce que commande le besoin, et ce que le plaisir demande, et une telle harmonie dans leur concordance, qu'on ne saurait dire lequel a reçu la loi de l'autre. Sa manière présente à tous les pays une imitation facile. Le talent de l'auteur est sans doute le principe d'où émane cette facilité, mais cette facilité de s'adapter à tout, d'être adopté par tous, est aussi ce qui distingue et proclame son talent. Aussi est-il vrai de dire que Palladio est le maître le plus universellement suivi dans toute l'Europe, et est devenu en quelque sorte le chef de l'école des modernes.

L'homme qui eut tant d'imitateurs et tant d'élèves, paraît ne l'avoir été lui-même de personne. On ne cite aucun maître de son temps, dont Palladio ait suivi les leçons. Si l'on en croit ce qu'il dit de lui dans la préface et l'épître dédicatoire du premier livre de son *Traité d'architecture*, entraîné dès son jeune âge par un goût naturel vers l'étude de cet art, il n'eut pour guide et pour maître que Vitruve. Ces études, qui selon lui-même occupèrent sa première jeunesse, nous paraissent suffisamment démentir certaine opinion fondée sur

une simple tradition, d'après laquelle il aurait perdu le temps de la vie le plus précieux dans des travaux mécaniques et subalternes. L'étude seule de Vitruve fait supposer, dans le sujet qui s'y livre, un esprit déjà cultivé par d'autres connaissances; aussi Temanza assure-t-il que, dès l'âge de vingt-trois ans, Palladio avait acquis des notions de géométrie et de littérature, premiers degrés nécessaires pour arriver à l'ensemble de savoir qu'exige l'architecture.

Quelques-uns ont cru que le célèbre littérateur Trissino aurait pu contribuer à son instruction dans cet art, et influer sur la direction de son goût. On a même essayé d'appuyer cette présomption sur l'honorable mention que Palladio, dans son traité déjà cité, a faite de Trissino; mais on répond à cette conjecture que, puisqu'il n'en parle point comme ayant été son maître, on doit précisément conclure de son silence, à cet égard, que cela ne fut pas, tant il eût été naturel que l'intérêt se fût joint à la reconnaissance, pour engager l'artiste à se vanter d'avoir reçu les leçons d'un homme aussi célèbre. Quoi qu'il en soit, on peut croire qu'il dut au savoir comme à l'amitié de ce zélé protecteur, certains encouragemens qui rendirent ses progrès plus faciles et plus prompts. Ainsi voyons-nous qu'il fit trois fois avec lui le voyage de Rome.

Palladio ne tarda point à s'apercevoir de l'insuffisance de ses premières études, restreintes aux écrits de Vitruve, de Léon Batista Alberti, et des autres maîtres ses devanciers. Il se livra tout entier à l'exploration des monumens antiques, mais non pas seulement à la manière de ceux qui ne les retracent dans leurs des-

sins, que pour les répéter dans leurs ouvrages. Lui qui voulait en être l'imitateur et non le copiste, ce qu'il y cherchait, c'était moins leurs mesures que les raisons de leurs proportions. Il leur demandait non des règles toutes faites, mais les principes qui avaient fait les règles. Il voulait s'en rendre propre l'esprit plutôt que la lettre. Non content de reproduire en détail les parties des édifices ruinés, dans les restes que le temps a épargnés, il entreprit de scruter leurs fondations, pour en ressaisir l'ensemble, et recomposant d'après leurs indications ces débris incohérens, il fut un des premiers à redonner, dans de savantes restaurations, l'idée complète de leur état primitif.

Une lettre de Trissino, en date de 1547, nous apprend que cette même année, Palladio, âgé de vingt-neuf ans, revint se fixer dans sa patrie, qu'il devait enrichir des dépouilles de l'antique Rome. On est assez d'accord qu'il eut quelque part dans la construction du palais ou hôtel-de-ville d'Udine, qui avait été commencé par Jean Fontana : du moins Temanza, bon juge en cette matière, assure-t-il que le goût de Palladio s'y trouve en plus d'une partie de l'édifice, écrit d'une manière fort lisible.

Une plus grande entreprise devait bientôt donner à son talent l'essor qui lui convenait, dans la restauration, ou, pour mieux dire, le renouvellement du monument appelé la basilique de Vicence, ancienne construction de ce style qu'on nomme en Italie tudesque ou gothique. C'est une très vaste salle, autrefois environnée de portiques, qui fut sans doute une imitation de la basilique des anciens Romains, car il paraît qu'anciennement on y rendait aussi la justice. Le laps des

années, et divers accidens, l'avaient réduite en un périlleux état de ruine. Dès le quinzième siècle, on y avait fait, surtout aux portiques extérieurs, de graves réparations qui toutefois n'avaient abouti qu'à retarder les progrès du mal. Il devint si menaçant, que plus d'un architecte fut consulté pour indiquer le meilleur moyen de conserver, s'il était possible, la grande nef intérieure, en l'appuyant au-dehors de portiques nouveaux qui lui serviraient de contreforts. Jules Romain, alors fixé à Mantoue, donna un projet de cette restauration; mais celui de Palladio, ayant eu un plus grand nombre de suffrages, obtint la préférence.

Rien de plus difficile en architecture que de raccorder avec un reste obligé de bâtiment, et dont le goût a vieilli, un système de composition nouvelle qui ne paraisse ni hors d'œuvre, ni disparate, et où l'art ne laisse apercevoir aucune des contraintes imposées à l'artiste. Ce fut certainement un coup de maître de la part de Palladio, d'avoir appliqué au support de cette ancienne construction, une ordonnance extérieure de portiques si bien en rapport avec elle, qu'on a peine à soupçonner que ce soit là un édifice dû à des temps si divers, et à des styles aussi distans entre eux. L'architecte imagina d'élever tout autour de la salle qu'il fallait conserver, deux rangs de galeries l'un au-dessus de l'autre, dont l'inférieur a un ordre dorique, et dont le supérieur est orné d'un ordre ionique. Ces colonnes, tant du rang d'en haut que de celui d'en bas, sont à demi engagées dans les pieds-droits d'arcades, dont la retombée porte sur de petites colonnes isolées. L'entablement dorique est orné de triglyphes et de métopes; l'ionique supporte

une balustrade servant d'appui à une terrasse régnant dans tout le pourtour, au-dessus de laquelle, et comme support du comble, s'élève une espèce d'attique entremêlé de pilastres, et d'ouvertures circulaires qui appartiennent à l'ancienne construction de la grande salle, et donnent de la lumière à son intérieur. Le plan et la coupe de ce monument peuvent seuls rendre bien compte de l'intelligence avec laquelle Palladio a su établir la plus fidèle correspondance, entre les supports de la nouvelle ordonnance extérieure, et ceux que forment les anciens piliers de l'intérieur. On ne saurait trop admirer, dans l'heureuse restauration qui a rajeuni tout cet ensemble, et lui a redonné la valeur d'une existence véritablement moderne, soit la beauté des matériaux, soit la pureté de l'exécution, soit la finesse et la correction des détails qui complètent le mérite de toute architecture.

La réputation que cet ouvrage acquit à Palladio lui valut l'honneur d'être appelé à Rome, où il retourna pour la quatrième fois. Il s'agissait d'arrêter les projets de la nouvelle église de Saint-Pierre. Trissino l'avait recommandé au pape Paul III; mais le pontife mourut avant l'arrivée de Palladio, et Trissino bientôt après. Cependant notre architecte sut profiter de son nouveau séjour à Rome. Il se mit à mesurer encore et à redessiner le plus grand nombre des édifices antiques, tels que théâtres, amphithéâtres, arcs de triomphe, temples, thermes, tombeaux, etc. Il est à croire que ce fut aussi alors qu'il eut l'occasion de faire exécuter à Rome quelques projets de son invention, à moins qu'on ne veuille rapporter ces travaux à un autre voyage; car

Rome le vit jusqu'à cinq fois, et toujours passionné pour l'étude de ses antiquités.

C'est à ces études réitérées qu'il dut de publier, en 1564, un petit ouvrage sur les monumens antiques, qui, bien qu'un peu abrégé, fut reçu avec applaudissemens, et réimprimé tant à Rome qu'à Venise.

De retour et définitivement fixé dans sa patrie, Palladio y obtint bientôt une réputation exclusive : c'était à qui aurait un palais de ville ou de campagne exécuté sur ses dessins. Ici commencerait, si le plan de notre ouvrage nous le permettait, la description de cette innombrable série d'édifices si variés dans leur conception, si ingénieux dans leurs élévations, si élégans et d'un goût si exquis, dont le territoire des états vénitiens nous offre le recueil.

Mais comment faire connaître par le discours un certain genre de beautés, sur lesquelles le discours n'a aucune prise? Une nouvelle difficulté est venue se joindre à celles que de semblables détails, si l'on voulait s'y livrer, doivent maintenant faire éprouver au biographe de ce fécond architecte. Nous ne saurions effectivement sous quels noms désigner aujourd'hui, le plus grand nombre de ces charmantes habitations qui, par l'effet des circonstances politiques de notre âge, ont déjà plus d'une fois changé de propriétaire. L'ancienne nomenclature des descriptions précédentes ne peut plus nous servir, et nul moyen de s'assurer que les noms des nouveaux maîtres de ces palais les fissent mieux reconnaître. Il faudrait faire une nouvelle œuvre de Palladio, où chacun de ses édifices serait désigné par le nom de la ville et de la rue, des lieux et des campagnes où il existe.

A ce défaut, et le genre de notre biographie ne pouvant se prêter à d'aussi nombreux détails, nous nous contenterons d'indiquer les principaux de ces ouvrages, sous le rapport des variétés de leur architecture, en les classant, soit comme palais de ville, soit comme maisons de campagne.

On peut affirmer qu'il y a épuisé presque toutes les combinaisons, que les diversités des ordres grecs, leurs applications multipliées aux formes et aux besoins de la construction, les procédés variables de l'art de bâtir, et l'emploi aussi ingénieux qu'intelligent de toutes les sortes de types, peuvent procurer à tous les besoins, et inspirer à l'artiste qui cherche à s'y conformer.

Dans les palais de ville, Palladio sut réunir avec beaucoup de propriété, l'usage des portiques et l'emploi des ordres de colonnes. Le plus souvent les rez-de-chaussée de ses édifices se composent d'arcades, quelquefois simples et sans bandeau, comme on les voit au palais qu'on croit avoir été bâti par lui pour Trissino, où des niches carrées sont pratiquées dans le massif des pieds-droits, lorsqu'au-dessus il y a de petites niches circulaires qui renferment des bustes. D'autres fois, et le plus souvent, ces portiques servent de soubassement rustique à l'étage supérieur, et à l'ordonnance de colonnes qui le décore. Personne n'a employé avec plus de réserve et de goût le genre rustique. On peut, sous le rapport du goût, considérer les bossages et les refends, par l'effet que l'architecte sait en tirer, comme les ombres dans la peinture, c'est-à-dire comme des moyens d'opposition qui font valoir les parties lisses, et laissent mieux briller l'élégance des colonnes et des ornemens. En même temps

qu'ils prononcent avec plus ou moins d'énergie le caractère de chaque genre d'édifice, ils ont l'avantage de donner un grand air de solidité à la bâtisse, et cette solidité est aussi un luxe de l'architecture. Palladio ne porta point, comme on l'avait fait avant lui à Florence, l'abus du bossage, jusqu'au point qu'on peut en appeler l'excès, et qui semblerait ne devoir convenir qu'à des murs de forteresses ou de prisons. Habile à en varier ingénieusement les compartimens, il eut l'art d'en tempérer l'austérité par des nuances multipliées, par un accord bien combiné entre la masse générale et ses détails, en sorte que le spectateur trouve dans ces variétés d'autant plus d'agrément, que ce genre semblait s'y devoir moins prêter.

Telle nous paraît être l'impression que produit le magnifique palais de Tiené. Palladio, en nous apprenant lui-même qu'il avait disposé le côté qui regarde la place de manière à admettre des boutiques, qui, sous le cintre des arcades, auraient un entresol, nous explique peut-être le motif qui le porta à donner au soubassement un caractère aussi massif. L'étage principal, ayant onze croisées de face à chacun de ses quatre côtés, est orné de pilastres corinthiens, accouplés aux angles de l'édifice, ou sur quelques trumeaux plus larges, mais isolés sur tous les autres, et se détachant sur un fond découpé par de simples refends. Les chambranles des fenêtres sont à frontons alternativement angulaires et circulaires, supportés par de petites colonnes entrecoupées de bossages, lesquels, avec les claveaux très saillans de la plate-bande, rappellent le style du soubassement. Il y a sans doute lieu de regretter qu'un aussi

bel ensemble n'ait pas reçu son entière exécution. On ne peut guère s'en former l'idée générale, que dans le grand recueil des œuvres de Palladio, publié à Vicence en 1786.

Palladio, dans son traité d'architecture, outre les modèles de l'antiquité, s'est souvent permis de produire les dessins de ses propres monumens pour expliquer ou commenter Vitruve. Ce seul rapprochement nous montre combien il était propre à réparer la perte des dessins de l'architecte romain. Formé sur les exemples de l'antique, et nourri de leurs doctrines, ses ouvrages nous en donnent à-la-fois les préceptes et l'application.

Nous en trouvons la preuve dans la composition d'un de ses plus élégans palais, et dans la mention qu'il nous en a laissée. Je veux parler de celui qu'il construisit à Vicence pour un seigneur de cette ville nommé *Joseph de Porti.* Il commença par en établir le plan de la manière la plus symétrique, sur un terrein qui, faisant face à deux rues, donna lieu de répéter d'un côté comme de l'autre, et la même distribution intérieure, et la même élévation extérieure. Ce sont comme deux maisons semblables réunies par une cour commune. *Celle de devant,* dit Palladio lui-même, *est à l'usage du maître; celle de derrière sera pour les étrangers, selon la pratique des maisons grecques, qui avaient ainsi deux corps de logis distincts.* Ce double palais se compose d'un rez-de-chaussée à arcades et en bossages peu ressentis, formant le soubassement d'une ordonnance de colonnes ioniques, qui séparent les sept fenêtres de la façade. Au-dessus s'élève un attique, percé d'autant de petites fenêtres carrées, dont les trumeaux sont occupés par des statues

à l'aplomb des colonnes. Les fenêtres du premier étage ont leurs chambranles ornés de frontons, alternativement angulaires et circulaires. La cour est environnée d'une galerie formée par des colonnes à chapiteaux corinthiens composés, et elles sont coupées par la balustrade d'une galerie supérieure, qui arrive aux fenêtres du premier étage.

Palladio ne s'est presque jamais répété dans une seule de ses nombreuses compositions. Il dispose de tous les moyens, de toutes les combinaisons que peuvent fournir les parties élémentaires de l'architecture avec toute liberté, mais sans jamais en excéder les justes tempéramens. Il n'y a presque aucune de ces combinaisons qui ne trouve chez lui des autorités plausibles. Ici il établit, l'un au-dessus de l'autre, deux ordres de colonnes, soit engagées, soit simplement adossées comme au palais Tiené. Là, il use de pilastres, dont la hauteur embrasse l'étage d'en bas et l'étage supérieur, comme au palais Valmanara. Tantôt il élève les colonnes de ses devantures sur de très hauts piédestaux, exhaussés eux-mêmes sur des socles. Tantôt il accouple les colonnes, en leur donnant une base commune, et tantôt il fait le contraire. Ailleurs, comme à la loggia du jardin de Valmanara, on voit un soubassement en arcades toutes lisses, supporter un péristyle en saillie de colonnes doriques avec un fronton, et avec l'entre-colonnement du milieu plus large que les autres. On ne rapporte ce petit nombre de variétés dont l'énumération ne finirait pas, que pour montrer dans quel esprit, Palladio avait su appliquer l'art des anciens à la construction des habitations modernes, en usant de libertés que très probable-

ment ces anciens avaient prises eux-mêmes, mais dont il ne subsiste plus d'exemples, puisque toute leur architecture (celle que nous appelons civile) a disparu. Ce n'est que dans leurs temples et les plus vastes monumens, qu'il nous est donné de connaître ce qui constitue leurs principes et leurs règles. Mais est-il probable que ces règles, au lieu de se ployer aux innombrables convenances des bâtimens particuliers, auront assujéti tous les besoins à une inflexible régularité?

Palladio semblerait s'être proposé de montrer, que tout ce qu'il y a de vraiment fondé en raison dans le système, dans les proportions et les formes de l'architecture des anciens, peut convenir à tous les temps, à tous les pays, avec les modifications relatives, que ces anciens eux-mêmes ont admises dans chacun de leurs ouvrages. A bien entendre sa manière d'imiter l'antiquité, il paraîtrait s'être uniquement proposé non de faire ce qu'ont fait, rigoureusement parlant, les anciens, mais bien ce qu'ils auraient fait eux-mêmes, ou ce qu'ils feraient si, revenant au monde, ils avaient à travailler pour d'autres convenances. De là, cette application libre, facile et spirituelle des masses, des plans, des lignes, des détails et des ornemens de l'antique, à tous les genres d'édifices sur lesquels il s'est exercé.

On ne saurait parcourir la suite nombreuse des charmantes maisons de plaisance dont il a embelli le Vicentin et les états de Venise, sans se croire transporté dans l'antique Grèce, ou sur le territoire si riche en ce genre d'édifices, de l'ancienne Rome, ainsi que des pays environnans.

C'est là que Palladio a donné l'essor à son imagination.

Disposant de terreins libres, ou moins circonscrits que ne le sont ceux des villes, il se plut à embrasser dans l'inépuisable variété de ses plans toutes les sortes de combinaisons, de formes accessoires et d'accompagnemens qui servent, en quelque façon, d'encadremens au corps principal de l'habitation.

Faute de pouvoir ici, sans trop allonger cet article, nous livrer à l'énumération, et moins encore à une description détaillée de toutes ces inventions, c'est au traité d'architecture de Palladio que nous renvoyons le lecteur. Il y verra l'auteur lui-même dénombrer et décrire, soit par le discours, soit avec le dessin, cette multitude de maisons de plaisance bâties par lui, et dont chacune pourrait se prendre pour un de ces projets composés de fantaisie, dont une imagination féconde se plaît à fixer sur le papier les conceptions heureuses.

Ici on voit le corps principal de la maison s'élever au fond d'une spacieuse avant-cour, fermée par des portiques circulaires. Là ce sont de nombreuses dépendances habilement liées entre elles, qui viennent s'appuyer au palais qui les domine. Ailleurs le bâtiment d'habitation est formé de quatre corps, chacun ayant son péristyle et réunis par une coupole centrale. Ordinairement de grands portiques conduisent au corps principal, et ces accessoires sont aussi variés dans leurs plans d'un projet à l'autre, que les bâtimens le sont dans leurs élévations; et toujours l'aspect de chacune de ces compositions vous présente un motif ingénieux, d'où résulte un effet pittoresque.

Ajoutons qu'à toutes ces inventions président un goût sage, une exécution pure, un choix de formes et d'or-

nemens, avec un mélange de matériaux agréablement combinés, sans que jamais la bizarrerie se montre nulle part. Nulle part on ne voit ni frontons rompus ou tronqués, ni ressauts inutiles, ni formes contournées, ni détails découpés, ni ornemens parasites. Toujours la ligne droite, ou la courbe régulière. Rien de mixtiligne dans les plans, point d'élévations ondulées, point d'entablemens brisés ou chantournés.

Disons-le enfin, telle fut l'abondance des inventions de Palladio en ce genre, et telle la multitude des entreprises offertes à son génie, ou auxquelles son génie donna lieu, qu'on peut affirmer qu'il s'est fait depuis lui et dans tous les pays, peu d'ouvrages qui ne lui aient payé quelque tribut d'imitation. Une opinion généralement répandue le confirme. *C'est du Palladio*, dit-on, quand on veut, en fait de palais de ville ou de plaisance, louer dans son style ou pour sa composition, l'ouvrage d'un architecte moderne.

Le nom de Palladio, déjà connu au loin dans toute l'Italie, avait dû à plus forte raison retentir à Venise. Il venait de construire, près de cette capitale, sur les bords de la Brenta, le beau palais Foscari, si remarquable par la simplicité de sa masse, par sa belle proportion, par la noblesse et l'élégance de son péristyle en colonnes ioniques. Sansovino, âgé de quatre-vingts ans, touchait au terme de sa longue carrière. Il fut des premiers à proclamer Palladio pour son successeur, et il lui résigna le sceptre de l'art.

Le premier ouvrage de celui-ci, à Venise, fut le monastère de Saint-Jean-de-Latran-de-la Charité. Nourri de toutes les idées de l'antiquité, Palladio forma le projet

de réaliser, dans la composition de son édifice, le plan décrit par Vitruve de la maison des Romains. D'après ce programme, il construisit à l'entrée un bel *atrium* corinthien, conduisant à une cour environnée de portiques, laquelle, par tous les points auxquels elle aboutissait, se rattachait aux bâtimens d'habitation, à l'église et aux salles de service nécessaires. Déjà beaucoup de ces constructions étaient achevées, lorsqu'un incendie vint en détruire la plus grande partie. De tout cet ensemble, il n'est resté qu'un côté de la grande cour, une des salles et l'escalier en limaçon.

Dans le même temps, on construisait sur ses dessins le beau réfectoire de Saint-Georges-Majeur. Les religieux, enchantés du style pur et gracieux de Palladio, résolurent d'abattre leur ancienne église, et le chargèrent d'en élever une nouvelle. C'est un de ses principaux ouvrages; il y fit preuve d'autant de goût que de jugement dans la manière d'adapter les principes, les formes et les proportions de l'architecture antique, aux idées, aux besoins et aux habitudes modernes, pour les églises chrétiennes, si différentes en tout des temples du paganisme.

Ici se montre parfaitement à découvert cet esprit, dans lequel nous avons dit que Palladio sut imiter les anciens, non pas en opérant comme s'il eût été de leur siècle, mais en supposant la manière dont eux-mêmes opéreraient s'ils revivaient dans le sien. Le système général des anciens, tel que nous le font connaître leurs monumens, tel que toute leur architecture le démontre, avait été de donner pour régulateur de la forme typique de chaque genre d'édifice, une raison élémentaire éma-

née de la nature des choses, c'est-à-dire puisée dans les usages commandés par le besoin. Ce fut ainsi qu'à partir des élémens primitifs, qui servirent de rudimens aux parties constitutives de leur architecture, ils se réglèrent, toujours par suite du même principe, pour le caractère à donner à chaque monument, sur la forme originaire que la nécessité et les diverses convenances qui en dérivent, lui avaient tout d'abord imprimée.

Palladio en usa de même. Il trouva qu'il n'y avait pas plus de rapport entre la forme du temple païen et celle de l'église chrétienne, qu'entre les cérémonies et les pratiques extérieures des deux religions. Au lieu donc de faire violence aux usages reçus, aux opinions consacrées, et dès-lors au système de construction et d'élévation voulu par d'autres institutions, il dut chercher à se modeler sur le premier type des monumens du christianisme, je veux dire celui de la Basilique, édifice qui dès le commencement, fut seul propre à recevoir l'assemblée nombreuse que le culte chrétien devait réunir dans un vaste intérieur. L'usage étant pour les églises, comme autrefois pour la Basilique, d'élever la nef principale beaucoup plus que les collatérales, au lieu de ces frontispices capricieux qui ne répondent point au corps de la construction, il voulut que la disposition de l'intérieur se trouvât comme écrite, et mise en évidence dans le portail. Pour opérer cette conformité de rapport et de disposition entre le dehors et le dedans, entre le corps et sa tête, il voulut que le portail, se calquant pour ainsi dire sur les lignes de la construction, se composât d'un grand ordre exhaussé sur des piédestaux, et portât un fronton adapté au toit de la grande nef. Supposant en-

suite que la masse des bas-côtés aurait pu recevoir un fronton commun, s'il n'eût été coupé par l'élévation de la nef, il ne conserva de ce fronton que la partie rampante de chaque côté, avec une portion de l'entablement que soutient un ordre de pilastres moins hauts de moitié que les colonnes du milieu. Ainsi se trouve prononcée extérieurement la disposition du corps entier de la construction. Ce parti, qui n'est pas sans objection, si l'on veut y appliquer la mesure d'une critique absolue, paraîtra toujours plus raisonnable que celui des devantures de portail qui, ne tenant d'aucune manière au système de l'élévation des églises à bas côtés inférieurs aux nefs, ne semblent être que des placages et des hors-d'œuvre parasites.

L'intérieur de Saint-Georges-Majeur forme une croix latine, dont les quatre bras sont réunis par une coupole. On y trouve partout un caractère sage, une exécution précieuse, un style de détails simples, nobles et bien ordonnés. Le chœur, qui semble avoir été une addition au plan primitif, offre une imitation si exacte de l'antique, dans l'ordonnance des fenêtres, qu'on croit y reconnaître la disposition des niches du temple vulgairement appelé de Diane, à Nîmes, que Palladio avait vu, dessiné et mesuré avec les autres antiquités de cette ville.

Il suivit le même système de façade dans le portail qu'il fut chargé de faire pour l'église de *San Francesco della Vigna*, ouvrage de Sansovino, qui lui avait destiné un autre projet de portail. Mais celui de Palladio eut la préférence; c'est encore un grand ordre corinthien appliqué à l'élévation de la nef, dont le fronton se rac-

corde avec le comble du toit. Cet ordre coupe de même l'entablement d'un plus petit ordre adapté aux bas-côtés, qui sont indiqués par une portion de la pente d'un fronton.

Le sénat chargea Palladio de construire l'église du Rédempteur, monument voté en action de grâce pour la cessation de la peste qui, en 1576, avait fait les plus grands ravages dans l'état Vénitien. Il faut y admirer la simplicité de son plan, la noblesse de son ordre corinthien, et l'heureuse disposition des chapelles latérales, qui, tout en occupant la place des bas-côtés, en tiennent lieu jusqu'à un certain point, par l'effet d'un passage ménagé de l'une à l'autre. Palladio fut encore ici fidèle au parti de décoration qu'il avait adopté pour les frontispices d'église. Toujours portions rampantes de fronton pour les bas-côtés; toujours un grand ordre avec fronton au-devant de la nef. Ici, toutefois, le fronton ne monte pas jusqu'au comble. Il y a au-dessus un attique, qui va chercher la croupe du toit de l'Eglise.

On attribue encore à Palladio la construction d'autres églises d'une moindre importance, mais qui, en accordant qu'elles fussent son ouvrage, ajouteraient peu de chose à sa gloire.

Ces grands travaux n'empêchaient pas le célèbre architecte Vicentin de travailler pour sa ville, où l'on se faisait un devoir de réclamer son génie pour tous les ouvrages importans. Ainsi, en 1561, on lui avait demandé les plans d'un théâtre qu'on voulait construire dans la grande salle de la maison de ville, pour y représenter la tragédie d'Œdipe. Une occasion semblable lui avait donné lieu de préluder encore au dernier et grand

ouvrage en ce genre, dont nous rendrons compte plus bas. Ce fut à Venise qu'il eut à élever un autre théâtre, que décora Fréderic Zuccaro. On le conserva long-temps comme modèle de goût, jusqu'à ce qu'un incendie eut consumé la plus grande partie des bâtimens du monastère dans lesquels il était situé.

Palladio eut d'assez fréquentes occasions de déployer les richesses de son imagination dans les fêtes auxquelles divers évènemens donnèrent lieu de son temps. C'était alors qu'on le voyait reproduire en monumens temporaires, toutes les magnificences de l'architecture antique : arcs de triomphe, colonnes triomphales, obélisques, fontaines, groupes de figures, colosses de tout genre. Le passage de Henri III par Venise, lorsqu'il quitta la Pologne, pour monter sur le trône de France, occasionna des réjouissances, dont le talent de Palladio fit les frais. La représentation de l'entrée triomphale du monarque s'est conservée dans un tableau d'André Vicentino, et fut décrite par Marsilio della Croce.

Un évènement désastreux arrivé en 1567, mit Palladio à même de montrer son savoir dans un tout autre genre. La Brenta débordée ayant renversé le pont de Bassano, il composa le dessin d'un nouveau pont en pierres, dont on voit la figure au chapitre IV du troisième livre de son Traité d'architecture. La grandeur de la dépense effraya les habitans : on se réduisit à lui demander un pont de bois qu'il exécuta en 1570, et dont la figure se trouve au chapitre IX du livre susdit. Ce pont, de 180 pieds de long, est d'une simplicité d'assemblage très remarquable. Il est couvert d'une galerie à

jour, supportée par des colonnes qui ne laissent pas de servir encore à l'agrément du coup-d'œil.

Palladio était aussi instruit dans l'art de l'architecture des anciens que dans la science de leur construction et de leurs procédés mécaniques en charpente. Ayant lu dans les Commentaires de César, la description du pont de bois que ce grand capitaine avait fait jeter sur le Rhône, il essaya d'en réaliser par le dessin les savantes combinaisons, dont on peut voir au livre déjà cité les intéressans détails. On admire encore au même livre le projet d'un pont de magnificence pour une grande capitale. Palladio dans cette composition avait en vue Venise ; et ce pont selon son idée devait être celui de Rialto, qu'on projetait depuis long-temps de construire en pierres sur le grand canal. Déjà Michel-Ange et Fra Giocondo avaient présenté des dessins pour ce projet, toujours renvoyé à d'autres temps. De nouveaux concurrens se mirent par la suite sur les rangs. Dans ce nombre on compte Sansovino, Scamozzi, Vignola, Palladio et Antoine Delponte. Le modèle de ce dernier fut préféré, ce qui prouve que la concurrence ne produit pas toujours, dans la pratique, les effets qu'on s'en promet en spéculation.

Il n'en est pas de l'histoire des grands artistes et de l'histoire de leurs ouvrages, comme de celle des autres genres de grands hommes et de leurs actions. Plus est abondante, en faits, la vie d'un héros, plus l'historien est obligé de multiplier les récits et les développemens, en raison de sa matière. L'étendue qu'il lui donnera ne fera qu'augmenter l'intérêt du sujet et la curiosité du lecteur. La grande abondance des ouvrages d'un artiste, si

surtout il s'agit d'architecture, sera fort loin de produire le même effet. Quelque variété que l'architecte ait portée dans ses nombreuses productions, leur énumération méthodique, et leur description technique toujours insuffisante sans le dessin qui seul parle aux yeux, seraient plus propres à fatiguer qu'à instruire le lecteur. C'est pourquoi, loin d'étendre l'histoire du plus fécond de tous les architectes, en proportion de la quantité de ses productions, nous avons jugé plus convenable, en renvoyant le lecteur à la collection gravée des innombrables édifices élevés par lui sur le territoire de Venise, et sur celui des villes voisines, de nous attacher à quelques-uns des plus remarquables, et les plus propres à faire connaître la nature de son génie.

En parcourant un petit nombre de ces ouvrages, nous avons cherché à les faire considérer sous le rapport qui peut le mieux en faire sentir le mérite. Notre but principal a été de rendre compte de l'influence que Palladio a exercée sur le goût de toute l'Europe, par la manière ingénieuse, facile et agréable, dont il a su appliquer les règles de l'art antique aux besoins et aux sujétions des usages modernes. Nous n'avons pas omis toutefois d'arrêter l'attention du lecteur sur ceux de ses ouvrages qui, en chaque genre, ont le plus contribué à sa réputation. Il nous reste à parler de celui qui occupa les dernières années de sa vie, et dans lequel il s'est montré le digne émule, et si l'on peut dire, le continuateur des architectes grecs et romains. Nous voulons parler du théâtre Olympique de Vicence.

L'académie Olympienne de cette ville venait de re-

mettre en honneur le théâtre des anciens, dans des imitations faites, en italien, des œuvres dramatiques d'Athènes et de Rome. C'était pour de semblables représentations, comme celle de la Sophonisbe de Trissino, que Palladio avait élevé, en divers endroits, des théâtres plus ou moins temporaires. L'académie, fatiguée d'avoir à changer sans cesse de lieu, résolut d'établir dans son emplacement un théâtre fixe et durable. Comme tout alors était à l'antique, sujets, pièces, mœurs et facture des poèmes, l'idée de se régler aussi sur l'antique pour la construction, la forme et la décoration, soit de la scène quant au spectacle, soit de la salle quant au spectateur, fut une idée aussi simple que naturelle. Vicence d'ailleurs possédait l'artiste le plus versé dans l'intelligence de l'antiquité sur ce point, et qui avait déjà fourni à Daniel Barbaro pour son commentaire de Vitruve, les lumières que la pratique et l'étude, en cette partie, lui avaient fait acquérir.

Palladio fut donc chargé de cette entreprise, où il montra autant d'habileté que de savoir et de goût. Surtout il y fit preuve, comme dans tout le reste, de ce bon esprit qui sait accommoder aux lieux, aux terreins, aux sujétions données, les types et les formes des modèles de l'antiquité. Gêné par le terrein, il s'écarta des règles de Vitruve pour la conformation de son théâtre, et il donna à sa partie circulaire la figure elliptique, au lieu de celle d'un demi-cercle. Au-dessus des gradins formant le lieu de ce que nous appelons aujourd'hui le parterre, il éleva une belle colonnade corinthienne, qui supporte un entablement avec des statues. Cela procure deux galeries, l'une inférieure, l'autre supérieure, aux-

quelles toutefois il ne put donner, pour leur circulation, une entière continuité, contrarié qu'il fut par l'espace de la rue à laquelle la bâtisse est adossée. Mais cet inconvénient ne nuit en rien à la symétrie, et ne gâte aucunement l'aspect.

Il disposa la scène selon la méthode antique, c'est-à-dire qu'en face de la montée des gradins, il construisit une magnifique devanture, formée de deux ordres de colonnes l'un au-dessus de l'autre, et couronnés par un attique. Rien ne peut donner une plus juste idée de la décoration de la scène dans les théâtres des anciens, où, comme on le sait, l'architecture se permettait des libertés qui, partout ailleurs que pour des compositions postiches et arbitraires, auraient été de véritables licences. C'est là, et les notions de Pline nous le confirment, que le luxe décoratif et l'abus de la richesse ne connurent aucun terme. Palladio sur ce point paraît être resté dans des bornes plus raisonnables. Il y a beaucoup plus de sagesse dans l'ordonnance générale, et beaucoup plus de sobriété d'ornemens. Les statues avaient jadis été multipliées à l'excès pour l'embellissement des théâtres. Il semble que Palladio aurait aussi pris à tâche de les prodiguer. Toutefois, si l'on excepte celles qui s'adossent aux colonnes du second ordre, on avouera que les autres y sont généralement distribuées et placées avec autant de convenance que de goût.

Quelques-uns prétendent, et Temanza est de ce nombre, que ce qu'on peut trouver à redire dans les détails de la scène est dû à Scamozzi, qui aurait rachevé l'ouvrage de Palladio. Il est certain en effet qu'il ne vécut pas assez pour le terminer entièrement. Selon d'au-

tres, son fils fut celui qui, en suivant les dessins de l'auteur, mit la dernière main à cette belle entreprise. Une inscription placée au-dessus du grand arc de la scène porte ces mots:

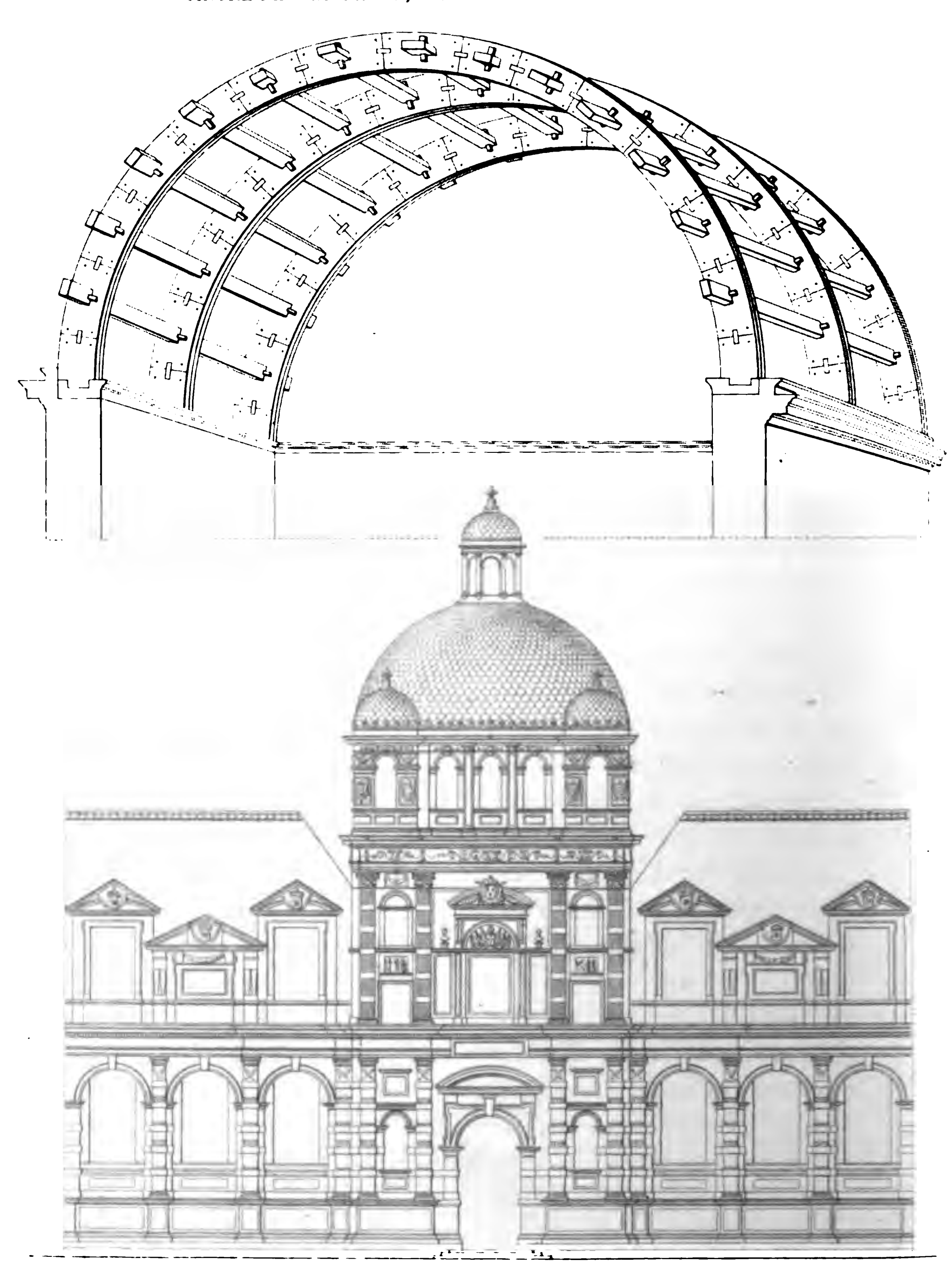
Olympicorum academia Teatrum hoc a fundamentis erexit.

ANNO MD LXXXIII. PALLADIO ARCHITECTO.

Les études, les voyages, les fatigues de son art paraissent avoir altéré la santé de Palladio, et avoir abrégé ses jours. Il mourut à Vicence le 19 août 1580, âgé de soixante-deux ans, c'est-à-dire à un âge où il aurait pu terminer encore beaucoup de travaux commencés, et en entreprendre beaucoup d'autres. Il avait eu trois fils, Léonidas, Horace et Sylla. Ce dernier fut celui qui lui succéda pour l'architecture. Léonidas l'avait aidé dans quelques-uns de ses travaux littéraires, comme les notes sur les Commentaires de César.

Palladio avait joint à la science de l'architecture une érudition peu commune; son Traité d'architecture dépose à-la-fois de son talent comme artiste, et de son savoir comme érudit et antiquaire. Le succès de cet ouvrage fut tel que, dans l'espace de soixante-et-douze ans, on en fit à Venise trois éditions; depuis il a été publié et traduit dans toutes les langues.

CINTRE DE CHARPENTE, SELON L'INVENTION DE PH. DELORME.



E. Ollivier sc.

ORDONNANCE INFÉRIEURE DU PAVILLON DU MILIEU, AUX TUÏLERIES.

PHILIBERT DELORME,

NÉ A LYON, MORT EN 1577 OU 1578.

On peut regarder cet architecte comme un des premiers qui ont introduit en France le goût de la bonne architecture. Quoiqu'il ait pu être devancé à certains égards, ou surpassé par quelques architectes français de son époque, il a, sous d'autres rapports, soit de pratique, soit de théorie, laissé derrière lui la plupart de ses rivaux. Si, à l'apprécier par le peu de points de parallèle qui nous restent, il n'eut ni la pureté de détails classiques de Jean Bullant, ni la richesse d'invention et d'exécution de Pierre Lescot, il n'a pas laissé de se faire, en quelques parties de l'architecture que l'on comprend sous le mot de construction, un nom durable et une réputation qui a survécu à ses monumens.

Delorme eut l'avantage de pouvoir se former de bonne heure sur les grands modèles de l'art de bâtir. A l'âge de quatorze ans, il était déjà en Italie, où il trouva pour guide un protecteur éclairé, Marcel Cervin, depuis pape sous le nom de Marcel II, qui, témoin du zèle et des progrès de ce jeune artiste, le reçut dans son palais, et se fit un plaisir de contribuer à son instruction. Ce fut lui qui le fit renoncer à l'emploi du pied français pour les mesures des édifices antiques, et adopter l'ancien pied romain, dont il lui donna les

à trois ouvertures. Celle du milieu, plus large que les deux autres, met à découvert un massif dont la hauteur correspond au stylobate assez exhaussé, sur lequel s'élèvent les colonnes adossées qui supportent l'entablement et le couronnement de l'ensemble. C'est sur ce massif vu par l'arcade du milieu que sont les tombes de François Ier et de la reine sa femme, et c'est sur ces tombes qu'on voit étendus leurs corps. Quoique d'ordinaire la sculpture de ce mausolée, surtout dans les bas-reliefs du stylobate, attire plus particulièrement l'attention, cependant l'architecture, son ordonnance et ses profils, annoncent, malgré quelques ressauts assez inutiles, ainsi que nous les présente le dessin de Marot, un art formé sur de bons modèles et une disposition d'un assez bon goût.

Cependant la reine Catherine de Médicis méditait la construction d'un palais, qui dût effacer en grandeur ce qu'on avait jusqu'alors fait en France. Un emplacement au faubourg Saint-Honoré, du côté du Louvre, occupé par une tuilerie, lui parut propre à réaliser son projet : ce fut là qu'elle chargea Delorme de déployer toutes les richesses de son art. Quelques-uns prétendent que Jean Bullant a pu partager avec lui la conduite de cette grande entreprise. S'il en fut ainsi, il paraîtrait que ce fut plutôt dans quelques détails d'ornement et d'exécution, que dans l'ensemble de l'ordonnance générale. Les changemens survenus au palais des Tuileries, ont fait perdre les traces de ce qui pouvait lui appartenir dans cette communauté de travaux; au contraire, l'ouvrage et le génie de Delorme ont survécu à toutes les révolutions que le monument a éprouvées.

Ce palais, tel que nous le font connaître les dessins qu'en a donnés Ducerceau, devait avoir une étendue bien supérieure, à celle que nous présente actuellement la ligne de bâtimens à laquelle il s'est trouvé réduit. Catherine de Médicis n'en acheva que le grand pavillon du milieu, les deux corps formant aujourd'hui galerie, qui lui sont de chaque côté contigus, et encore les deux pavillons qui, sur la même ligne, viennent après chacune de ces galeries. Dégoûtée de cette entreprise, la reine porta ses vues et ses dépenses vers la construction d'un autre palais, dont elle chargea Jean Bullant, sur l'emplacement de ce qu'on appelait l'hôtel de Soissons, et qui depuis long-temps ne subsiste plus.

Celui des Tuileries fut dans la suite continué par Henri IV, puis augmenté par Louis XIII sur la même ligne, d'après les dessins de Ducerceau, des deux corps de bâtiment et des deux pavillons d'ordonnance composite, qui terminent de chaque côté cette grande façade; et enfin ragréé, réordonné dans tout son ensemble par Louis XIV, sur les dessins de Leveau et de Dorbay.

Cette dernière restauration a fait disparaître beaucoup de parties d'architecture de Delorme. Le pavillon du milieu n'a conservé de cet architecte que l'ordre inférieur des colonnes ioniques, ornées de bandes sculptées en marbre du côté de la cour, et en pierre du côté du jardin. Il y avait, à la place du vestibule actuel, un fort bel escalier circulaire à vis, sans noyau, dont la rampe était suspendue. C'était un chef-d'œuvre de l'art du trait; mais cette construction masquait, sous le vestibule la vue du jardin, elle fut détruite en 1664.



Les deux galeries en arcades qui accompagnent le pavillon du milieu, sont restées telles que Delorme les avait construites. Mais la partie peut-être la plus estimable de sa composition, et qui a subi le moins de changement lors de la restauration de Leveau, est celle des deux masses ou pavillons contigus de chaque côté, et qui sont décorés de deux ordres l'un au-dessus de l'autre, savoir : l'ionique et le corinthien. Il n'y eut d'innovation que dans leur attique, qui, lors de la refaçon générale, fut rabaissé et ramené à une composition plus sage et plus régulière. On a toujours admiré dans ces deux corps de bâtimens l'ordre ionique de leur étage inférieur, ses proportions, le fuselement des colonnes, et leur entablement. Peut-être faut-il attribuer au goût du temps, ou à celui de l'architecte, cette superfluité d'ornemens et de découpures dont sont ciselés, on peut le dire, plutôt que sculptés, les fûts des colonnes, qui, loin d'y perdre, auraient probablement gagné à une plus grande économie de décoration.

Si l'on veut juger du vrai mérite de Delorme par son architecture des Tuileries, on doit, pour être juste, mettre dans la balance ce qui tient à des considérations de temps et de lieu, dont il est fort difficile à l'architecte de s'affranchir entièrement.

Quant à la disposition générale du palais des Tuileries, disposition qui offre moins un ensemble qu'un assortiment de corps distincts, il faut se reporter à l'état de choses régnant en France avant Delorme. Le goût d'alors était de diviser les palais en pavillons, en tours, en ailes flanquées de gros massifs écrasés par des toits d'une hauteur démesurée. Ce fut dans la construction

des châteaux-forts que l'architecture des palais dut naturellement, en France, prendre ses modèles. De telles subdivisions de masses étaient peu compatibles avec cette unité de disposition et d'ordonnance, qui est une des principales beautés de l'architecture. De là, dans tous les édifices d'alors, une multiplicité de parties qui rapetisse l'effet et l'aspect des plus grandes entreprises. Combien effectivement n'aurait pas été plus imposante cette façade des Tuileries, si un motif unique d'architecture y eût, avec quelques variétés, réduit à une ligne uniforme une étendue de 168 toises?

Les restaurateurs de ce palais ont, à la vérité, cherché à en raccorder les masses autant que possible, sous le niveau approximatif d'un entablement plus ou moins commun à toutes; ils ont voulu aussi en assujétir les fenêtres ou les ouvertures à une disposition uniforme. Mais que de disparates et de discordances dans ce ragrément!

Quant au goût de décoration appliqué par Delorme à toute cette architecture, on serait tenté de lui appliquer le mot d'Apelles au peintre qui avait enrichi plutôt qu'embelli son Hélène, en la chargeant de bracelets et de broderies. On imaginerait difficilement quelque chose de plus riche que les colonnes à bandes de marbre, alternativement ciselées et chargées d'ornemens divers, non-seulement sur les bandes de chaque tambour, mais dans les listels qui les séparent. Mais tout ce luxe, qui tend à découper la colonne et à lui ôter le mérite d'unité qui est une des propriétés de son caractère, vaut-il la beauté simple d'un fusélement pur et d'une bonne et juste proportion?

Le petit ordre ionique du corps de bâtiment dont on a déjà parlé, est une des meilleures productions de Delorme, et il ne lui manquerait qu'un chapiteau plus léger ou d'une exécution plus pure, pour être digne d'entrer en parallèle avec les ouvrages classiques de l'antiquité.

Aussi Chambrai s'est-il permis d'associer Delorme aux grands maîtres modernes, entre lesquels il établit son parallèle d'architecture. L'honneur que lui a fait ce judicieux critique se trouve à la vérité un peu compensé, par la sévérité des jugemens qu'il lui fait subir. C'est sur son traité d'architecture et sur les profils qu'il donne à ses ordres que Delorme est mis à l'épreuve d'une comparaison redoutable, et avec l'antique, et avec les plus grands architectes modernes de l'Italie. Or elle n'est pas à son avantage. Si en effet on considère sa méthode des profils ou proportions de chaque ordre, on n'y trouve ni correction ni grâce, mais au contraire une manière lourde et sans élégance. On est forcé de reconnaître avec Chambrai que Delorme avait *un peu trop vu les plus belles choses de Rome, avec des yeux encore préoccupés du style gothique. Le talent de cet architecte*, continue-t-il, *consistait principalement dans la conduite d'un bâtiment, et de vrai il était plus consommé en la connaissance et la coupe des pierres que dans la composition des ordres: aussi en a-t-il écrit plus utilement et bien plus au long.*

Philibert Delorme est en effet auteur de deux ouvrages, l'un sur l'architecture, l'autre sur une partie de la construction des couvertures qui ont assuré à son nom une réputation plus durable que celle qu'il aurait pu devoir à ses édifices, aujourd'hui plus ou moins détruits ou dé-

naturés. Le premier est *un traité complet de l'art de bâtir.* Le second a pour titre : *Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais.*

Nous ne donnerons ici aucune analyse de son traité, ouvrage dans lequel il avait déjà été précédé par plus d'un architecte, et dont on ne pourrait faire connaître les notions très diverses que par des abrégés fort succincts, qui n'auraient guère d'autre valeur que celle d'une table de matières. De pareils traités, d'ailleurs, doivent une grande partie de leur intelligence, comme de leur utilité, aux planches ou dessins qui les accompagnent. Mais, comme l'a observé Chambrai, Delorme n'était pas fort habile dessinateur. Il règne beaucoup d'obscurités dans ses planches. Les mesures y sont ou inexactes ou trop peu nombreuses, et c'est à l'aide d'un texte assez diffus qu'on est contraint d'expliquer les figures, qui devaient avant tout expliquer le texte.

Quant au second ouvrage de Delorme, il contient la découverte d'un procédé de charpente, dont on a de nos jours renouvelé l'application avec beaucoup de succès, dans les travaux de toiture et de couverture. Voici ce qui donna naissance à cette invention : c'est Delorme lui-même qui va nous l'apprendre.

« Comme je considérais, dit-il, la nécessité et peine « qui est aujourd'hui et sera désormais pour trouver si « grands arbres qu'il faut, pour faire poutres, sabliers, « poutres chevrons, et autres telles pièces requises pour « les logis des princes et seigneurs, davantage que je « prévoyais grande défaillance non-seulement desdits « grands arbres, mais aussi des moyens, tels qu'il fau- « drait pour faire les couvertures de si grands logis,

« qui m'a fait penser de longue main, comme l'on y « pourrait remédier, et s'il serait possible en telle né-« cessité, trouver quelque invention de se pouvoir aider « de toutes sortes de bois, et encore de toutes petites « pièces, et se passer de si grands arbres que l'on a « coutume de mettre en œuvre.

« Sur quoi il m'advint un jour d'en toucher quelque « chose au feu roi Henri II, étant à table. Mais quoi! « Les auditeurs et les assistans, pour n'avoir ouï parler « de si nouvelles choses et si grande invention, me recu-« lèrent de mon dire, comme si j'eusse voulu faire en-« tendre à ce bon roi quelques menteries. Voyant donc « faire un jugement si soudain de ce qui n'était encore « entendu, et que le roi pour lors ne disait mot, je dé-« libérai de ne plus rien mettre en avant de tels projets, « commandant de procéder aux bâtimens comme l'on « avait accoutumé.

« Quelque temps après, la reine-mère délibéra faire « couvrir un jeu de paulme à son château de Monceaux, « pour donner plaisir et contentement au feu roi Henri: « et voyant qu'on lui en demandait si grande somme « d'argent, cela me fit reparler de cette invention, et « fut ladite dame seule cause que je la voulus « éprouver.

« Donc j'en fis l'épreuve au château de la Meutte, que « plusieurs ont vue et en autres divers lieux selon la « façon décrite en ce présent livre. Laquelle épreuve se « trouva si belle et de si grande utilité, que lors chacun « délibéra en faire son profit et s'en aider, voire ceux « qui l'avaient contre dite, moquée et débattue. La-« quelle chose étant venue jusqu'aux oreilles du roi,

« qui avait vu et grandement loué ladite épreuve, il me « commanda d'en faire un livre pour être imprimé, afin « que la façon fût intelligible à tous. »

La méthode de charpente inventée par Philibert Delorme, et qui porte aujourd'hui son nom, consiste à substituer aux fermes de charpente ordinaire et aux chevrons qui en font les divisions, des courbes formées de deux planches de bois quelconque, longues de 3 ou 4 pieds, larges d'environ un pied, épaisses d'un pouce, et qu'on assemble en coupe et en liaison, suivant l'espèce de la courbe, soit en ogive, soit en plein cintre, soit en cintre surbaissé.

Ces cintres, pour avoir de la force et de la solidité, doivent être assemblés par leur pied, dans une plate-forme de charpente, posée bien de niveau sur les murs de face du bâtiment, et les planches destinées à former les parties de la grande courbe doivent être placées de champ et bien d'aplomb. On les entretient dans cette position, en y pratiquant des mortaises, dans lesquelles on introduit des liernes percées à des distances convenables et remplies par des coins, qui serrent les parties de cercle et les empêchent de s'incliner, car toute leur force dépend de leur position perpendiculaire.

Cette sorte de charpente présente donc l'aspect d'une voûte en treillage, dont les courbes espacées entre elles d'un ou deux pieds, suivant le poids qu'elles auront à supporter, forment les parties verticales, tandis que les liernes sont les parties horizontales, servant de lien aux courbes. L'intérieur peut recevoir un plafonnement en plâtre ou en toute autre sorte d'enduit, et l'extérieur peut être couvert en tuiles, ardoises, etc.

Le premier avantage de cette méthode, est qu'on peut substituer à d'énormes pièces de bois, tant en longueur qu'en épaisseur, suivant l'espace à couvrir, des morceaux de bois minces, courts, légers et de peu de valeur. Son second avantage est de laisser libres les intérieurs des combles, que les pièces de charpente multipliées tendent le plus souvent à remplir et à rendre inhabitables, enfin de former de véritables voûtes susceptibles de s'accommoder à toutes sortes d'emplois et aussi de décorations.

Cette méthode est encore favorable à l'économie sous plus d'un rapport. Par sa légèreté, elle dispense de donner aux murs autant d'épaisseur, qu'en exigent les charpentes en grosses pièces de bois; elle permet l'emploi de toutes les sortes de bois, mais elle préfère ceux qui coûtent le moins, et qu'on appelle bois blancs, tels que le sapin, le tilleul, le hêtre, le peuplier, etc. Elle l'emporte sur les autres systèmes de charpenterie, par la facilité d'y faire des réparations. En effet, on peut substituer une pièce à une autre, décomposer et recomposer morceau par morceau tout l'assemblage, sans que la désunion d'une partie occasione de dérangement, soit dans les parties, soit dans le tout.

L'invention de Philibert Delorme, renouvelée de nos jours, et remise en crédit, est devenue, ainsi qu'on l'a déjà dit, son principal titre de gloire. La plupart des autres ont subi les injures du temps et de la fortune, qui paraît toutefois l'avoir mieux traité pendant sa vie. La faveur de Catherine de Médicis cumula sur lui les revenus des abbayes de Saint-Éloi, de Noyon, et de Saint-Serge d'Anvers, et elle joignit à ses bienfaits, quoiqu'il

ne fût que simple tonsuré, la qualité de conseiller et d'aumônier ordinaire du roi. On prétend que cette profusion de faveurs rendit notre architecte orgueilleux, ce qui est fort possible, et lui suscita des envieux, ce qui est encore plus probable. Le poète Ronsard, dit-on, fut de ce nombre; ce qu'on infère d'une satire qu'on lui attribue, qui a pour titre *la Truelle crossée*, et qui évidemment était dirigée contre Delorme. Celui-ci, qui était gouverneur des Tuileries, refusa un jour à Ronsard l'entrée du jardin. Le poète crayonna ces trois mots syncopés sur la porte : *Fort. reverent. habe*, que l'artiste prit pour du français et dont il se plaignit à la reine. Mais Ronsard expliqua ces trois mots, comme étant, dans leur abréviation, le commencement d'un distique d'Ausone, qui conseille la modestie à l'homme que la fortune vient d'élever. *Fortunam reverenter habe, quicumque repente dives ab exili progrediere loco.*

Delorme mourut en 1570.





F. Ollivier sc.   PORTIQUE DANS LA COUR DU CHÂTEAU D'ÉCOUEN.   T. 2. p. 43

JEAN BULLANT,

VIVAIT EN 1540 ET 1573.

Toutes sortes de raisons expliquent pourquoi l'Italie, dans l'architecture, devança toutes les nations de l'Europe moderne. Les traditions du bon goût n'y avaient jamais été entièrement interrompues, et le style gothique n'y avait jamais pris racine. L'ordre chronologique des monumens en France et en Italie nous démontre que le gothique régnait encore dans le premier de ces pays, lorsque le second avait depuis long-temps remis en honneur, dans les édifices, toutes les doctrines de l'antiquité classique. Pour tout dire par un synchronisme qui dispense de toute autre considération, San Gallo faisait à Rome le palais Farnèse lorsque Bullant élevait le château d'Ecouen.

Ce château a donc cela de précieux, qu'il se montre à nous comme le prélude du bon goût, et qu'il nous fait voir, dans plusieurs de ses détails, un architecte supérieur à son siècle, et capable de s'élever beaucoup plus haut, s'il n'eût été encore dominé par les habitudes de son pays.

L'histoire de cet artiste, au reste, ne sera que celle de ses ouvrages. On chercherait en vain quelques renseignemens relatifs à sa vie et à sa personne. Ce n'est que

par les dates de ses monumens qu'on peut évaluer approximativement l'espace de temps, qui put séparer l'époque de sa naissance de celle de sa mort. Une sorte de fatalité encore a fait disparaître le plus grand nombre des ouvrages, sur lesquels aurait dû se fonder sa réputation.

Nous ne trouvons plus qu'un seul témoin du grand palais que Bullant avait bâti pour Catherine de Médicis: c'est cette colonne monumentale, si malheureusement engagée dans le mur de la nouvelle halle au blé de Paris, et dont on donnera plus bas la description. Tout le reste du palais, connu d'abord sous le nom d'hôtel de la Reine, et puis d'hôtel Soissons, a disparu pour faire place aux constructions de la halle et des maisons environnantes. A peine subsiste-t-il quelque souvenir de cette grande production de notre architecte, qui offrait un vaste assemblage de bâtimens et de jardins, et le plus grand palais de cette ville après celui du Louvre.

L'architecture, comme les faits le prouvent, n'est point l'art le moins propre à perpétuer la gloire des nations et la mémoire de leur génie; mais elles ne devront cet effet qu'au soin qu'elles prendront, et de la construction, et de la conservation de leurs monumens. Il y a des temps où les hommes sont entraînés par un cours tout différent de goûts et d'usages. Lorsqu'un certain esprit de commerce, qui ne vit que de changemens dans les choses usuelles de la vie, vient à s'appliquer aux ouvrages des beaux-arts, il n'y a plus d'estime que pour le nouveau, et le mépris devient le partage de tout ce qui est ancien. J'ai été conduit à ces réflexions en voulant parler de la colonne prétendue astrologique de Bul-

lant, sauvée de l'hôtel Soissons, et qui faisait un des ornemens de ce palais qui n'est plus.

Une tradition populaire veut qu'on la considère comme un monument de la superstition de Catherine de Médicis, qui la fit construire après la mort de Henri II, pour satisfaire son penchant à l'astrologie. On prétend qu'elle y allait elle-même, avec les astrologues dont elle s'entourait, étudier ces rapports imaginaires, que l'on croyait exister entre le cours des astres, et le cours des choses humaines. Quoi qu'il en soit, le monument, sous le rapport de l'architecture, fut en plus petit, et, à la sculpture près, une assez régulière imitation des grandes colonnes monumentales de l'antiquité.

Sa hauteur est de 12 toises, en y comprenant la base et le chapiteau. Son diamètre, en bas du fût, est de 8 pieds 9 pouces et demi, et par le haut de 8 pieds 2 pouces. Un escalier en spirale conduit à son sommet, c'est-à-dire sur le tailloir du chapiteau, que nous regarderons comme étant dorique, nonobstant l'opinion qui le fit passer pour être du prétendu ordre toscan; rien dans une colonne solitaire ne pouvant motiver cette distinction d'ordre tout-à-fait arbitraire. Sans doute encore les cannelures et rudentures ornées et découpées de divers ornemens, seraient peu d'accord avec l'extrême simplicité dont on avait jadis prétendu faire le caractère d'un ordre inconnu aux Grecs. Son fût est en effet orné de dix-huit cannelures remplies, d'espace en espace, par des couronnes, des fleurs de lis, des cornes d'abondance, des miroirs cassés et des lacs d'amour déchirés. Le chiffre qui se compose d'un H et d'un D, avec un croissant, symbole de Diane, est là comme

celui de Diane de Poitiers, maîtresse de Henri II, et que ce roi fit graver sur tous les monumens élevés sous son règne ; ce qui a fait croire que la colonne aurait été construite avant la viduité de Catherine de Médicis, et par l'ordre de Henri II.

Engagée aujourd'hui dans le mur extérieur du bâtiment circulaire de la Halle-aux-Blés, sa tête seule reçoit les regards du soleil. On y a ajusté un cadran solaire, et son piédestal est devenu une fontaine.

De plus notables changemens attendaient un autre monument de Bullant : je veux parler du château des Tuileries, dont il jeta les premiers fondemens de concert avec Philibert Delorme. Il règne quelque confusion dans la part que chacun d'eux peut prétendre séparément à ce grand ouvrage. Ce qu'on sait, c'est que ces architectes, protégés tous deux par Catherine de Médicis, qui les y employa, avaient conçu le projet d'un palais bien plus étendu que n'est celui qu'on voit aujourd'hui, malgré les augmentations qu'il a reçues par la suite des temps. D'anciens plans que Ducerceau nous a conservés font voir qu'il était accompagné de cours latérales, de vastes écuries, et d'autres corps accessoires fort nombreux. Le travail de Bullant et de son associé s'était borné au gros pavillon du milieu, aux deux ailes contiguës et aux pavillons qui viennent ensuite chacun de chaque côté. Quant aux deux corps de bâtiment qui suivent, et qui, toujours sur la même ligne, sont flanqués de deux grands pavillons qui terminent les deux extrémités de cette longue ligne, ils furent l'ouvrage de Ducerceau. Mais la reine avait abandonné cette construction pour bâtir le palais dont on a parlé.

L'histoire du château des Tuileries et de tous les changemens qu'il a éprouvés, serait aujourd'hui fort difficile à faire, et ne saurait trouver place ici. Il suffit à l'objet qui nous occupe de pouvoir y faire encore saisir quelques traditions, et des restes authentiques de l'architecture de Bullant. La façade sur la place du Carrousel a subi moins de modifications que celle qui donne sur le jardin : aussi est-ce là que l'œil du connaisseur croit reconnaître plus de traces et de caractères distinctifs du goût de l'âge où vécut Bullant. Il ne reste du grand pavillon du milieu, sur le jardin, que l'ordre inférieur. On croit devoir attribuer à notre architecte l'ordonnance ionique des deux pavillons composés de deux ordres, et qui viennent après les deux ailes, formant aujourd'hui galerie et terrasse au-dessus.

Un monument moins considérable de cet architecte n'a pas éprouvé de moindres vicissitudes : je veux parler de l'hôtel de Carnavalet, dont la porte ornée des sculptures de Jean Goujon porte encore l'empreinte du style précieux, quoiqu'un peu maigre, qui caractérise cette époque de l'art. Le reste du palais, ouvrage d'un autre temps, ne nous présentant rien que Bullant puisse réclamer, nous passerons à un autre édifice dont il ne partagea l'honneur avec aucun autre, et que le temps nous a heureusement transmis dans presque toute son intégrité.

C'est à Ecouen qu'on peut bien apprécier le talent et le mérite de Bullant, surtout en considérant l'état de l'architecture en France à l'époque où il éleva ce grand château. Nous n'avons point, dans cette notice, suivi l'ordre chronologique de ses ouvrages. Au contraire,

nous avons réservé pour la dernière la description de cet édifice, qui doit pourtant avoir été un des premiers qu'il ait construits. En effet, l'hôtel Soissons ne fut bâti qu'après le palais des Tuileries. Celui-ci le fut en 1564. Mais l'histoire nous apprend que le connétable de Montmorency, pendant sa disgrâce, qui dura depuis 1540 jusqu'à la mort de François Ier en 1547, se retira dans son château, qu'il avait fait bâtir à Ecouen, par Bullant; il y fit même graver ce vers d'Horace :

Æquam memento rebus in arduis servare mentem,

qu'on y lit encore aujourd'hui, et qui faisait allusion à sa disgrâce. Il résulte de ces rapprochemens que le château d'Ecouen doit avoir été bâti, ou au moins commencé avant 1540, et que sa construction précéda de plusieurs années celles des palais dont on a parlé.

A ne considérer que le goût général de ce qui en forme l'ensemble, on porterait aussi le même jugement. Un certain mélange de gothique et d'antique y offre des contrastes plus apparens et plus nombreux que dans ses autres ouvrages.

Le gothique s'y fait reconnaître d'abord au genre de la construction, formée en dedans, comme au-dehors, de ces petites pierres dont se composait presque toujours l'appareil des bâtimens du moyen âge. On l'y reconnaît à la grandeur des croisées, à la hauteur des combles, deux caractères dont l'empreinte s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans plusieurs de nos édifices. On l'y reconnaît à ces tourelles accompagnant les pavillons, dont se trouvent flanqués les quatre corps de bâtiment

qui composent la cour (1). On l'y reconnaît enfin à certains détails d'ornement plus que capricieux, dont les croisées du second étage sont chargées, et à un goût de maigreur et de sécheresse répandu dans l'exécution de cette architecture.

Le genre antique s'y fait aisément discerner à la régularité d'ordonnance et de proportion que présente l'extérieur, comme l'intérieur du château, à l'emploi des ordres appliqués tantôt en pilastres aux chambranles des croisées, tantôt en colonnes isolées aux différens avant-corps, dont on parlera plus bas, au bon goût et à la pureté de leurs profils, à l'élégance enfin de beaucoup de parties d'ornemens, distribués avec choix et exécutés avec finesse, sur des portes, autour des niches, et dans les profils de l'architecture.

Le château consiste extérieurement en quatre corps de bâtimens, qui forment un plan quadrilatère, aux angles duquel s'élèvent quatre pavillons carrés, plus élevés d'un étage que le reste de l'édifice. Dans les angles rentrans de ces pavillons, sont des tourelles qui, par le bas, se terminent en cône. Assis sur une hauteur, le bâtiment est accompagné de pentes et d'esplanades qui y conduisent. Des fossés l'entourent de trois côtés. Le quatrième a une terrasse qui domine le bourg d'Ecouen. Divers autres accessoires lui ont conservé le caractère de château-fort; ce qui, dans les constructions de ce temps, ne se bornait pas toujours à la simple apparence.

(1) Ces pavillons ont pris la place des tours qui occupaient les angles des châteaux gothiques.

L'élévation à l'intérieur se compose d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage, et d'un second qui, pris aux dépens du comble, fait voir combien est ancienne en France la pratique des fenêtres qu'on appelle, d'un nom très moderne, des *mansardes*. Les deux étages principaux sont percés de grandes croisées, dont les chambranles sont découpés en refends, sur lesquels se détachent des pilastres d'une forme assez bâtarde, et qui règnent ainsi avec beaucoup d'uniformité dans tout l'étage. Les croisées de l'étage du comble ont, de la même manière, des pilastres corinthiens.

Ce qui, dans cette élévation intérieure (ou de la cour), mérite une distinction très particulière, se rapporte aux ordonnances des avant-corps dont on a déjà fait mention. Celui de l'entrée, ou de la façade extérieure, composé de quatre colonnes doriques, ayant des piédestaux isolés, portés sur un stylobate continu, avec une semblable ordonnance ionique au-dessus, ne manque ni d'élégance ni de correction dans son style et ses détails.

Mais on admire davantage les deux avant-corps qui servent de milieu aux deux grands côtés de la cour. Le premier est formé de deux ordres, l'un au-dessus de l'autre, qui sont le dorique et le corinthien. Le second, plus majestueux, n'offre qu'un seul ordre de quatre grandes colonnes corinthiennes, dont la hauteur est égale à celle du bâtiment et qui font un fort beau péristyle. L'entre-colonnement du milieu, plus large que les deux autres, s'ouvre ainsi pour introduire à l'escalier qui aboutit à cet endroit. Le dessous de ce péristyle a des pilastres correspondant aux colonnes. Chacun des entre-

pilastres latéraux est occupé par une niche, où l'on voyait autrefois les deux figures de Michel-Ange, qui, originairement destinées au tombeau de Jules II, ont successivement passé du château d'Ecouen à l'hotel de Richelieu, et de là au Musée royal. L'entablement de cet ordre est riche. Sa frise est ornée de trophées et d'autres objets allégoriques, relatifs à la famille de Montmorency.

Le second avant-corps qui correspond au précédent, présente simplement la forme d'une arcade ornée de deux colonnes doriques sur piédestaux, supportant un fort bel entablement, avec triglyphes, dont les métopes sont remplies d'armures, de couronnes et de symboles. Les archivoltes sont décorées de victoires ailées, tenant des couronnes. (*Voy. la planche en tête de cette notice.*)

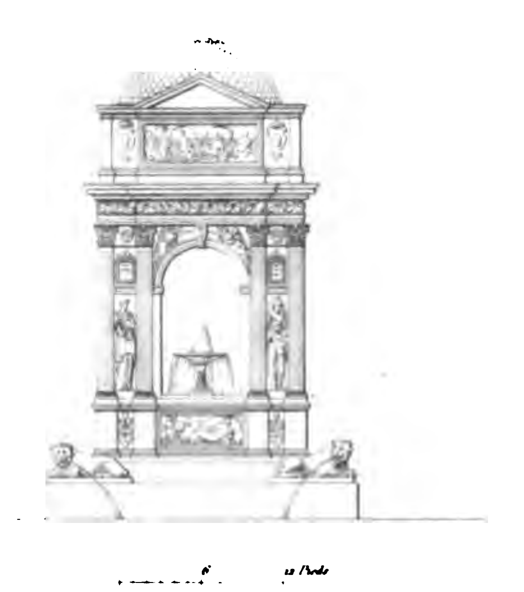
Il a sans doute été fait en France, depuis Bullant, des édifices plus grandement conçus selon le génie de l'art antique; il s'y est élevé de beaucoup plus beaux palais que celui d'Ecouen; mais il ne s'y est pas fait de parties d'architecture plus classiques que celles dont on vient de donner l'idée. On ne citera peut-être, d'aucun successeur de Bullant, une plus grande pureté dans les profils, une plus grande finesse d'exécution, un plus juste sentiment des belles proportions, et du véritable caractère de chacun des ordres, enfin une meilleure imitation en ce genre, des œuvres de l'antiquité. Bullant, au reste, en avait fait une sérieuse étude, et il en avait déposé par écrit les résultats, dans un traité de sa composition qui n'existe plus.

Mais ce qui nous reste du château d'Ecouen peut réparer cette perte. C'est là qu'on peut, avec Chambrai,

recueillir avec plus de certitude encore la théorie de Bullant. Ce monument, selon lui, contient les modèles les plus réguliers des trois ordres grecs. L'architecte qui le construisit, dit-il, fut un des premiers qui aient tenté de réduire en pratique la doctrine de Vitruve, dont il se montra toujours un des plus zélés sectateurs.

Ce n'est pas un petit honneur pour Bullant, d'avoir été mis par Chambrai au nombre des auteurs classiques dont il a composé son célèbre parallèle de l'architecture. C'est aussi à cet ouvrage que nous renverrons ceux qui, n'ayant pas vu par eux-mêmes les monumens de cet architecte, pourraient douter des obligations que lui eut l'architecture en France. Disons, en effet, qu'il lui est arrivé ce qui arrive à presque tous ceux qui ouvrent une carrière : il eut le mérite, d'autres recueillent l'honneur. *Alii famam habent alii merentur.*





FONTAINE DES INNOCENS, À PARIS.

E. Ollivier sc.

CHÂTEAU DU LOUVRE, À PARIS.

LESCOT (PIERRE),

NÉ A PARIS EN 1510, MORT EN 1578.

GOUGEON (JEAN),

MORT EN 1572.

Nous avons cru, pour plus d'une raison, devoir réunir dans un seul et même article ce qui regarde ces deux artistes, dont les noms sont en quelque sorte devenus inséparables. Tous deux, en effet, contemporains, et à ce qu'il paraît du même âge, furent associés aux travaux du plus grand monument de leur siècle, en France. Tous deux passent pour être les premiers auxquels il fut donné, en architecture et en sculpture, non-seulement d'en bannir entièrement l'ignorance des erremens gothiques, mais encore de s'élever à la hauteur des principes et des œuvres de l'antiquité classique. Tous deux enfin, après avoir fait la gloire de cette première période en France, ont produit des ouvrages qui, depuis deux siècles et demi, peuvent encore défier, sous plus d'un rapport, tout ce qu'ont produit leurs successeurs.

Un autre point de conformité dans leur destinée est

le manque presque absolu de notions historiques ou biographiques sur leurs personnes. Hors quelques dates qui fixent l'époque de leur existence et de leurs travaux, tout est incertitude, particulièrement à l'égard de Jean Gougeon. Il se trouve en effet mêlé, comme architecte et comme sculpteur, dans les entreprises de son temps, époque où abonda un assez grand nombre d'artistes habiles, tant étrangers que nationaux, et auxquels un même goût d'école donna une physionomie semblable. De là une confusion inévitable dans la critique d'ouvrages, que le sentiment de l'art et le goût peuvent seuls, aujourd'hui faire discerner; mais, pour le plus grand nombre des hommes, ces documens du goût ne sauraient remplacer les renseignemens historiques.

Il manque aussi à ce plus grand nombre, la connaissance générale des causes qui produisirent l'essor que prirent les arts sous le règne de François Ier, et suscitèrent le talent extraordinaire de Lescot et de Gougeon.

Un coup-d'œil sur les circonstances qui les précédèrent, et sur les causes qui donnèrent à la France une impulsion nouvelle, expliquera cette singularité, sans cela inexplicable, d'une subite apparition de deux grands talens, qui sembleraient comme être sortis de terre sans germe préalable, ou tombés du ciel, si l'on ne pouvait point apercevoir ailleurs le principe, non-seulement de leur génération, mais de leur développement.

Effectivement ce principe fut alors étranger à la France, et Pierre Lescot, comme Jean Gougeon, ne furent l'un et l'autre, comme on les appelle souvent, les créateurs du bon goût en France, que parce qu'ils avaient été les créatures de cette école du bon goût qui, depuis

plus d'un siècle, s'était formée et dominait en Italie.

Avant l'époque où les arts du dessin commencèrent à se naturaliser chez les Français, on peut se convaincre, seulement en parcourant ce recueil biographique, qu'ils avaient atteint déjà chez les Italiens le dernier degré de hauteur, auquel il leur fût donné d'arriver. L'époque dont je parle est celle qui marque la moitié du seizième siècle. Alors l'Italie comptait déjà, on peut le dire, près de deux siècles d'une culture progressive de toutes les parties de l'imitation. Déjà depuis long-temps on avait vu s'élever de toutes parts, en ce pays, des monumens construits selon les règles et le goût de l'architecture antique. Si le seizième siècle brilla du plus grand éclat, on est forcé d'avouer que, sur plus d'un point, le quinzième lui céda plutôt l'honneur, que le mérite de la supériorité.

Ce fut aux guerres d'Italie, sous Charles VIII, Louis XII, et François Ier, que fut due la communication plus particulière qui s'opéra, dans le goût des arts, entre les deux nations. Le fruit le plus réel des trois invasions de l'Italie fut, pour la France, la connaissance de ses chefs-d'œuvre. A Milan, François Ier vit la fameuse cène de Léonard de Vinci, et on sait qu'il l'aurait fait transporter en France, s'il eût pu l'enlever de la muraille sur laquelle on l'avait peinte. Ne pouvant avoir la peinture, il emmena avec lui le peintre, qui, déjà fort âgé, fit peu d'ouvrages, et mourut au bout de trois ans, en 1518.

Sous le règne de ce prince, un assez grand nombre d'ouvrages des plus célèbres maîtres d'Italie fut transporté en France; mais lorsque le roi voulut entre-

prendre de nouvelles constructions, il sentit le besoin d'appeler les artistes de tout genre qui devaient contribuer à leur décoration. Alors on peut dire qu'une véritable colonie d'artistes italiens passa en France. Fontainebleau devint le réceptacle de toutes les statues antiques, soit originales, soit copies, soit fondues en bronze, soit simplement moulées en plâtre, que François Ier faisait venir d'Italie par les soins du célèbre Primaticcio.

Deux artistes également habiles et renommés à Florence, Benvenuto Cellini et Francesco Rustici, vinrent porter ici des leçons vivantes du bon goût de la sculpture. Tous deux étaient en même temps sculpteurs habiles et fondeurs exercés.

Rustici était venu en France après la révolution qui avait expulsé les Médicis de Florence, c'est-à-dire vers 1528. Entre les sculpteurs que Vasari nous apprend s'être fixés en France, on compte Lorenzo Naldini, élève de Rustici; Antonio Mimi, élève de Michel-Ange, et qui vendit à François Ier le fameux tableau de Léda, peint par son maître, Francesco da Pellegrino, Gio. Batista della Palla.

Le Rosso, peintre et sculpteur, était alors occupé à décorer Fontainebleau; il y employa beaucoup d'artistes italiens, tels que Naldini, Domenico del Barbieri, Luca Penni, Bartolomeo Miniati, Francesco Coccianemici. On trouve aussi associés à ces travaux plusieurs artistes français : dans le nombre de ceux qui travaillèrent sous le Rosso, on nomme maître François, d'Orléans; maître Simon, de Paris; maître Claude, de Paris; maître Laurent Picard, et quelques autres.

Dans la direction des travaux de Fontainebleau, nous

voyons à Rosso succéder Primaticcio, élève de Jules Romain, et qui avait travaillé sous lui au palais du Té, à Mantoue. Le duc Alphonse l'avait envoyé à François I[er], en 1531, comme un homme également habile dans la peinture et dans l'art des stucs. Au palais de Fontainebleau, Primaticcio acheva la galerie commencée par Rosso. Ses principaux collaborateurs furent J.-B. Bagnacavallo, Ruggieri de Bologna, Prospero Fontana, le célèbre Nicolo dell' Abbate.

Nous n'entrerons ici dans aucune recherche particulière sur la part de chacun de ces artistes aux travaux de Fontainebleau, du Louvre, des mausolées de Saint-Denis, etc. : notre objet est simplement de faire voir qu'à l'époque de Pierre Lescot et de Jean Gougeon, le goût des arts de l'Italie s'était déjà trouvé transporté en France, et que l'architecture avait dû aussi profiter de cette transplantation.

Nous savons qu'envoyé à Rome pour faire mouler les plus belles statues antiques, Primaticcio, retournant en France, y amena le célèbre architecte Vignola, qui y séjourna deux années. Quoiqu'il soit aujourd'hui assez difficile de retrouver des indications certaines, soit à Fontainebleau, soit au Louvre, des travaux de Serlio, il n'en est pas moins constant que ce célèbre architecte, qui mourut en France, y avait été appelé par François I[er] pour substituer aux constructions gothiques du Louvre un nouveau projet d'architecture régulière.

Ne doutons pas non plus qu'à cette époque les artistes français aient été étudier en Italie, comme l'avait fait, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans son traité d'ar-

chitecture, Philibert Delorme, contemporain de Lescot et de Jean Gougeon. Qui nous dira donc que Lescot et Gougeon n'y auront pas été, se former aussi sur les grands modèles de l'architecture et de la sculpture? Quoi qu'on veuille penser à cet égard, des préludes de ces deux artistes, nous en aurons assez dit pour justifier ce que nous avons énoncé tout d'abord de leur mérite, savoir, qu'ils surent s'élever à la hauteur de la grande école du seizième siècle, soit qu'ils aient été en puiser les leçons à leur source, soit qu'ils en aient reçu l'émanation, par le fait des nombreuses communications établies alors entre la France et l'Italie.

Nous avons cru devoir au lecteur l'exposé succinct de ces notions, ne fût-ce que pour remplacer les documens historiques qui nous manquent sur leur compte, et dont l'absence aura contribué sans doute à faire juger leurs talens et leurs ouvrages, comme l'effet d'une production extraordinaire et spontanée.

Nous savons sur Pierre Lescot quelque chose de plus que sur Jean Gougeon. On est d'accord que le premier était de la famille d'Alissy; qu'il fut abbé commandataire de l'abbaye de Clagny; en outre, chanoine de l'église de Paris, et conseiller des rois François Ier, Henri II, Charles IX et Henri III. Mais ni l'un ni l'autre de ces deux artistes n'aurait peut-être gagné davantage à être connu plus personnellement : c'est dans leurs œuvres qu'existe la véritable histoire des hommes de talent; or celle de Lescot et de Gougeon est écrite dans des ouvrages dont la renommée ne périra point.

Dès l'an 1528, François Ier voyant le vieux palais du Louvre tomber en ruines, avait résolu de commencer,

sur le même terrein, un nouvel édifice. Avant de rien entreprendre, il avait demandé à Serlio, qui alors était en France, un projet de sa composition. On est porté à croire que ce célèbre architecte ayant renoncé lui-même à son propre dessein, aurait contribué, quelques années après, à faire adopter celui de Pierre Lescot.

C'est en effet sur les dessins de ce dernier que fut élevé le nouveau palais, que l'on a toutefois appelé depuis le vieux Louvre, pour le distinguer des additions subséquentes qui ont réellement quadruplé le projet de Lescot. Très probablement ce projet ne tendait qu'à faire du Louvre, ou une seule ligne de bâtimens dont le corps actuel, qu'on appelle le pavillon de l'Horloge, aurait occupé le milieu, ou un quadrangle qui n'eût été que le quart du quadrangle actuel. L'édifice avait à peine été commencé sous François I[er], dans cette partie qui fut achevée sous Henri II, en l'année 1548, comme le porte l'inscription gravée au-dessus de la porte, que nous désignerons du nom de la célèbre tribune des Cariatides, que Jean Gougeon y sculpta. Voici cette inscription :

Henricus II christianissimus vetustate collapsum, refici cœptum a patre Francisco I rege christianissimo, mortui sanctissimi parentis memor pientissimus filius absolvit anno a salute Christi M. DXXXXVIII.

Pierre Lescot aurait donc eu trente-huit ans lorsqu'il termina cette partie du Louvre, la seule qu'il faille regarder comme ayant été entièrement son ouvrage. Cette partie est celle, comme on vient de le dire, qui s'étend aujourd'hui depuis le grand pavillon dit de l'Horloge,

bâti depuis par Le Mercier, jusqu'à l'angle de la cour. La partie qui, de cet angle de la cour, s'étend jusqu'à la porte donnant sur le quai, en face le pont des Arts, fut bien terminée aussi dans le même système d'ordonnance et de décoration; mais ce fut postérieurement, comme le prouve la sculpture des figures en bas-relief autour des *œils-de-bœuf* qui semble bien de l'école, non de la main de Jean Gougeon.

C'est donc dans cette partie, telle qu'on vient de la désigner, de la grande cour actuelle du Louvre, qu'on doit juger du génie de Lescot et apprécier son goût.

Il manque sans doute aujourd'hui, à cette appréciation des mérites de l'architecte, ce qui manqua jadis à ses ressources, d'avoir à s'exercer, soit sur de nombreux ouvrages, soit sur le développement d'une grande pensée, ou l'exécution totale d'un vaste ensemble. Les genres du mérite sur lesquels la postérité assigne leurs rangs, aux maîtres en l'art de bâtir, sont fort nombreux. Ainsi c'est, avant tout, sur la grandeur d'une conception proportionnée à son objet, sur l'intelligence d'un plan ingénieusement combiné, et assorti à son élévation, sur la noblesse et la propriété du caractère, sur l'union d'une heureuse variété, avec la simplicité d'une rare composition décorative, que se fondent les jugemens de cette justice distributive, dont la critique du goût prononce les arrêts, entre les plus célèbres ouvrages des architectes.

Les circonstances du temps ont privé Lescot de pouvoir briller par plusieurs de ses endroits. On ne peut, à dire vrai, le juger que sur un fragment d'édifice. Mais c'est le cas de dire ici, avec le proverbe latin, *Ex ungue*

leonem; car il y a dans un morceau aussi complet (en ce qui le compose) que l'est celui dont nous parlons, de quoi faire une belle part de gloire à l'architecte. Cette portion du Louvre actuel, dont elle est devenue en quelque sorte le type, doit être vantée sous deux principaux point de vue, celui qui se rapporte à ce qu'on appelle la partie classique de l'architecture, et celui qui renferme la partie décorative.

Sous le premier point de vue, il faut rendre à Lescot la justice de dire, qu'il déploya dans son ordonnance autant de connaissance des principes de la belle architecture, qu'aucun de ses plus habiles prédécesseurs. Les portiques dont il forma l'étage du rez-de-chaussée offrent d'aussi justes proportions, des rapports aussi heureux, et des détails aussi corrects que dans les meilleurs ouvrages connus. Il y employa l'ordre corinthien dans toute sa pureté. Ses profils sont d'une parfaite régularité.

On voit que son intention fut de porter dans l'ensemble de sa composition, la plus grande richesse. Ce fut à cet effet qu'il plaça au rez-de-chaussée l'ordre corinthien, se réservant d'enchérir sur le luxe de cet étage, selon les idées alors reçues, par l'ordre prétendu, qu'on appela composite, pour l'étage principal. Effectivement cet étage l'emporte sur l'inférieur par le luxe de ses chambranles, comme par l'élégance des festons de sa frise. Qu'il y ait, à vrai dire, un peu trop de ressemblance ou d'égalité de style et de goût d'ornement ainsi que de proportion, entre les deux étages ou les deux ordres, c'est bien ce qu'il faut reconnaître; mais chacun pris en particulier n'en dénote pas moins un architecte nourri des meilleurs doctrines, rempli des beautés de

l'antiquité et possédant tous les secrets de son art.

Ce fut par suite de son système de luxe progressif du bas en haut, que Lescot prodigua dans son attique, ou étage de nécessité, une telle richesse qu'on n'imagine pas qu'il soit possible d'en mettre davantage. Cependant un certain genre de convenance semble prescrire, dans la devanture d'un palais, le degré de richesse applicable à l'importance de chaque étage; et sans doute Lescot, indépendamment de quelques autres considérations, força toute mesure dans la décoration de son attique. Ceci conduit au second point de vue.

Il faut se reporter au siècle de Lescot, où tous les arts se trouvaient réunis dans la pratique du dessin, par de communes études chez le même artiste. Nul doute ainsi, que Lescot n'ait été grand dessinateur, et comme tel n'ait été singulièrement versé dans le genre de la décoration. A part le trop d'ornemens, et l'excès de détails qu'on peut reprocher au petit étage qui couronne son édifice, on est tenu de reconnaître qu'il n'y a pas un seul de ses partis de décoration, un seul de ses détails d'ornement, qui ne soit grandement imaginé et d'une exécution supérieure, dans sa totalité comme dans chacune de ses parties. Disons aussi qu'il eut à sa disposition le ciseau des sculpteurs les plus habiles, tant pour le grandiose et la hardiesse de l'exécution que pour la finesse, l'élégance et la pureté du goût. On croit voir qu'il voulut préparer à ces rares talens des motifs variés, et de nombreuses occasions de s'exercer et de se produire sous des proportions diverses. Qui oserait aujourd'hui se plaindre d'un superflu décoratif, auquel on doit de semblables beautés?

Nous ne devons pas omettre ici la mention de la grande salle construite par Pierre Lescot, et qui occupe à rez-de-chaussée presque toute la longueur de la façade dont on vient de parler. Elle est aussi remarquable par sa composition que par les objets de sa décoration. L'ordre qui y règne est une sorte de dorique composé, dont les colonnes sont ditribuées et groupées d'une façon assez particulière. Il faut admirer la manière noble et ingénieuse dont se trouvent terminées les deux extrémités de cette vaste salle. D'un côté la sculpture a décoré, avec une très grande magnificence, la cheminée en face de la tribune située à l'autre extrémité. Je parle de cette belle tribune dont les supports sont des cariatides colossales, ouvrages de Jean Gougeon, qui, associé à Lescot dans les travaux du Louvre, a donné tant de prix à son architecture, s'il n'y coopéra pas lui-même, comme on le soupçonne. En effet il est très probable qu'il dut donner les dessins de cette tribune, qui sans doute s'annonce plutôt comme productiou de sculpteur, que comme conception d'architecte. La chose paraîtra d'autant plus croyable, que Jean Gougeon, comme on va tout-à-l'heure en être convaincu, fut aussi incontestablement architecte.

Et d'abord pourquoi trouverait-on difficile de croire qu'un sculpteur du seizième siècle, ait joint au talent de sculpter celui de construire? Est-ce que le génie de la sculpture et celui de l'architecture ne se sont pas, nombre de fois, trouvés réunis chez les mêmes hommes, pendant les quinzième, seizième et dix-septième siècles? Faut-il citer en preuve les plus célèbres de tous les noms, ceux de Brunelleschi, Ammanati, Michel-Ange Bonarroti, Sansovino, Algardi, Bernini, Puget? Pourquoi donc un

grand sculpteur français, Jean Gougeon, au milieu du seizième siècle, n'aurait-il pas pu réunir ce double talent, comme il paraît que le fit aussi à la même époque l'architecte du palais d'Ecouen Jean Bullant, auquel plus d'un critique attribue les charmantes sculptures qui décorent diverses parties de cet édifice, et qu'on a trop souvent le tort d'attribuer à Gougeon?

Mais abandonnons le champ des probabilités. Voici un témoignage contemporain qui jette une grande lumière sur cette question et sur la vie de Jean Gougeon.

Il parut, en 1547, une traduction de Vitruve par Jean Martin, dont les exemplaires rares, à la vérité, se trouvent cependant dans les bibliothèques publiques. Cette traduction fut non-seulement ornée de dessins gravés d'après Jean Gougeon, mais encore accompagnée d'un petit traité de cet artiste sur l'architecture. Le traducteur Jean Martin mit en tête de cet ouvrage une dédicace adressée au roi Henri II dans laquelle on lit le passage suivant: « Cette œuvre est enrichie de figures nouvelles concernant la maçonnerie, par maître Jean Gougeon, naguère architecte de Monseigneur le connétable, et maintenant l'un des vôtres. »

De là on tire trois conséquences : la première, que Jean Gougeon savait au moins dessiner de l'architecture; la seconde, qu'il n'était pas étranger aux notions didactiques de cet art, la troisième et la plus décisive, qu'il était reconnu de son temps pour architecte, puisqu'il avait été, sous ce titre, employé par le connétable de Montmorency, et qu'enfin il était au nombre des architectes du roi.

On a donc pu supposer sans invraisemblance qu'é-

tant un des architectes d'Henri II en 1547, un an avant la date de l'inscription placée sur la porte de la grande salle où est la tribune des Cariatides, Jean Gougeon aura pu être lui-même l'architecte aussi bien que le sculpteur de ce bel ouvrage.

L'habitude qu'on a contractée, au Louvre, de trouver l'architecture de Pierre Lescot associée à la sculpture de Jean Gougeon, a pu porter à croire qu'ailleurs et réciproquement la sculpture de Jean Gougeon, mêlée à de l'architecture, ne pouvait l'être qu'à celle de Pierre Lescot.

De là l'opinion, ou si l'on veut la prévention, que la fontaine des Innocens, si célèbre par ses sculptures, fut, quant à l'architecture, l'ouvrage de Lescot. Malheureusement ce monument, décomposé il y a plus de quarante ans, pour être rétabli, sous une autre forme, au milieu de la place qu'il occupe, est beaucoup moins propre aujourd'hui qu'il ne l'était autrefois, à faire juger par le goût la question qu'il s'agit de résoudre.

Il faut, soit en idée, soit d'après les dessins qui en existent, remettre ce petit monument dans son état primitif, pour se convaincre que Jean Gougeon fut l'auteur à-la-fois de son architecture, comme de sa sculpture. Resté incomplet jadis dans deux de ses côtés, qui ne furent pas même commencés, il devait former avec son soubassement, d'où l'eau jaillissait, un carré long perce d'arcades, une à chaque front, et deux sur la longueur. L'artiste avait imaginé d'en faire, par les motifs de sa décoration et les sujets des figures, un petit édifice hydraulique. Toutefois l'architecture n'y était dans le fait que l'accompagnement, et l'on pourrait dire l'encadre-

ment de la sculpture. Tout y était, ou du moins, semblait y avoir été disposé dans cette vue. Les entre-pilastres corinthiens des pieds-droits étaient occupés par des figures de naïades tenant une urne. Au-dessus de chacune on lisait dans un cartouche FONTIUM NYMPHIS. Tous les champs de l'attique et tous ceux du stylobate (au-dessus du soubassement) étaient remplis de bas-reliefs et de compositions analogues qui en auraient fait, si le monument eût été terminé, une sorte d'*ædicula* consacrée aux nymphes des fontaines.

Nous en avons parlé comme au passé, quoique, dans la transformation qu'on lui a fait subir, on puisse encore y voir la réalité de ce qui vient d'être décrit, et surtout juger des rapports de son architecture avec sa sculpture.

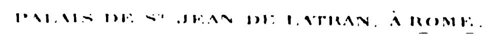
Or, il nous semble que jamais plus grande conformité de style, de goût et d'exécution n'a régné nulle part, entre l'œuvre de l'architecte et celle du sculpteur. On distingue avec la plus grande clarté, dans les proportions, les saillies, la manière des profils et dans tous les membres de l'ordonnance, un goût de bas-relief, une certaine finesse de travail, voisine d'un peu de maigreur, qui font le caractère de cette architecture, et on ne peut s'empêcher d'y reconnaître l'intention, de faire d'autant mieux briller le style élégant des sculptures, qui devaient y jouer le rôle principal. Tout enfin y paraît tellement assorti comme étant le travail d'un même instrument, comme étant, si l'on peut dire fondu d'un seul jet, qu'il est difficile de se prêter à croire, que les deux parties de l'ouvrage ne soient pas d'un seul auteur.

Le goût, ou ce qu'on peut appeler la physionomie de

cette architecture, nous paraît devoir d'autant plus sûrement appartenir à Jean Gougeon, que nous le voyons très lisiblement écrit sur une partie d'un autre bâtiment, qu'on n'hésiste point de lui attribuer en toute propriété; c'est la porte de l'hôtel de Carnavalet, rue Culture-Sainte-Catherine, à Paris. Les ornemens accessoires de cette porte, passent sans aucune contestation (tant l'évidence est frappante), pour être de la main de Jean Gougeon; et là aussi, ce qui concerne l'architecture, se fait remarquer par cette identité de goût et cet air de famille, si l'on peut dire, auquel un œil tant soit peu expérimenté ne saurait se méprendre.



FONTANA.



PALAIS DE St JEAN DE LATRAN, À ROME.

FONTANA (DOMINIQUE),

NÉ EN 1543, MORT EN 1607.

Le nom de Fontana est devenu à Rome un des noms les plus célèbres en architecture. Quatre architectes l'ont porté, et en ont soutenu la réputation pendant le cours de près de deux siècles. Le premier fut Jean Fontana, frère et prédécesseur de Dominique, qui eut pour fils et héritier César Fontana. Le dernier, mort en 1714, fut Charles, né aussi dans le territoire de Côme, et probablement de la même famille. Mais aucun n'a égalé, ni pour le talent ni pour la renommée, Dominique Fontana, dont nous écrivons la vie.

Il naquit à Mili, petit village sur le bord du lac de Côme. Vers l'âge de vingt ans, il quitta son pays et vint à Rome trouver Jean Fontana, son frère aîné, qui déjà depuis quelque temps y étudiait l'architecture. Dominique ne tarda point à s'y adonner, entraîné, soit par l'exemple de son frère, soit par l'étude de la géométrie, à laquelle il s'était précédemment livré. Il paraît qu'il y avait fait d'assez rapides progrès.

Le cardinal Montalto, qui devint pape, sous le nom de Sixte-Quint, lui confia la construction de la chapelle appelée *del Presepio*, à Sainte-Marie-Majeure, belle et riche coupole, comme l'on sait, ornée avec beaucoup

de goût, dont on admire la forme et la proportion, et qui, partout ailleurs qu'à Rome, aurait acquis une juste célébrité. Son ensemble forme une croix grecque dans le plan. Son élévation se compose de quatre grands arcs sur les pendentifs desquels s'élève le dôme, décoré avec beaucoup de magnificence. Le même cardinal faisait, dans le même temps, bâtir par Fontana, tout près de la même église, un fort beau palais, qui depuis a été connu sous le nom de *Villa Negroni*.

Grégoire XIII, voyant faire au cardinal Montalto d'aussi grandes dépenses, crut qu'il était fort riche, et lui supprima ses pensions. Le pape était dans l'erreur, et les entreprises allaient être suspendues, faute de fonds pour les continuer. Peut-être même n'auraient-elles jamais été achevées, si l'architecte, sincèrement attaché au cardinal, et jaloux aussi de terminer ses projets, n'eût fait venir de son pays une somme de mille écus romains, fruit de ses travaux et de son économie. Avec cette très modique somme, il trouva moyen de pousser en avant les travaux de la chapelle du *Presepio*. Cette générosité de Fontana fut la source de sa fortune.

Peu de temps après, le cardinal Montalto devint Sixte-Quint, et Fontana devint architecte du pape.

La chapelle du *Presepio* fut complètement achevée, et le palais dont on a parlé reçut, dans ses bâtimens et ses jardins, le complément qui en fit long-temps un des plus remarquables de Rome. Le bâtiment principal consiste dans une masse carrée fort simple, et à trois étages, en y comprenant le rez-de-chaussée. Un corps avancé sert de frontispice à cette masse, et offre un por-

tique qui, ouvert par trois arcades, est le vestibule d'entrée. Un ordre dorique orne les pieds-droits de ces arcades. L'étage au-dessus a des pilastres ioniques entre les trois fenêtres dont l'avant-corps est percé, et des pilastres corinthiens répètent la même disposition dans l'étage supérieur. Le reste du palais n'a de pilastres qu'aux angles; d'assez beaux chambranles à frontons alternativement angulaires et cintrés en font la seule décoration. On y admirait encore autrefois, comme embellissement des jardins, un assez grand nombre de statues antiques, qui ont été ou vendues ou transportées dans le Muséum. Il y avait deux petits casins d'un goût fort élégant. Mais cet ensemble a disparu par l'effet des bouleversemens politiques, qui ont détruit un si grand nombre de fortunes.

Sixte-Quint, parvenu au siège pontifical, s'occupa bientôt de reprendre les projets de plusieurs de ces prédécesseurs, sur le rétablissement des monumens de l'antique Rome. Relever, replacer et remettre en honneur les obélisques, qui jadis enlevés à l'Égypte avaient orné la capitale du monde, fut un de ses premiers projets. L'obélisque du Vatican, remarquable entre les plus grands par son intégrité et sa belle conservation, seul était resté debout sur sa base, ensevelie à la vérité sous les décombres du terrein. Le local où il était comme abrité, semblait avoir pu aussi le soustraire à la destruction. Il avait été déjà question de l'en tirer, et de le placer en avant de la nouvelle basilique de Saint-Pierre; mais la difficulté de l'entreprise en avait fait ajourner l'exécution.

Sixte-Quint convoqua de toutes parts les mathéma-

ticiens, les ingénieurs, et les hommes les plus habiles. Plus de cinq cents projets furent proposés, soit en dessin, soit en modèle, soit par écrit, soit de vive voix.

Au nombre des concurrens, comme on le présume bien, se trouva Fontana. Il présenta au pape un modèle de machine qui opérait en petit sur un obélisque de plomb, lequel, par le jeu des poulies et des cabestans, s'abaissait et s'élevait à volonté. Il fit plus: avec le même procédé il enleva un petit obélisque du mausolée d'Auguste, qui gisait rompu à terre. Après de longues discussions, la machine de Fontana fut approuvée; mais comme il ne jouissait pas encore d'un renom qui commandât la confiance publique, Sixte-Quint chargea de l'opération Jacques de la Porte et Ammanati.

Affligé de se voir enlever l'exécution du projet dont il était l'auteur, Fontana alla trouver le pape, et lui représenta que personne ne devait être plus en état que l'inventeur d'une machine, d'en assurer le succès. Le pape finit par entrer dans ces raisons, et se détermina à lui confier l'exécution de l'entreprise.

Après avoir achevé tous les préparatifs nécessaires, soit pour consolider le terrein sur lequel devrait passer l'obélisque, soit pour se procurer tous les genres de matériaux propres à la confection de sa machine, Fontana fit construire un châssis de charpente dont les pièces debout, au nombre de huit, d'une grosseur considérable, formaient autant de colonnes. Chacune, faite de plusieurs pièces, avait 18 palmes de circonférence, et ces pièces étaient liées ensemble par de gros câbles sans clous ni assemblages. La hauteur des pièces de bois

prises chacune en particulier, n'étant pas suffisante pour atteindre à celle de 123 palmes que devait avoir le châssis, on les enta les unes sur les autres, et on les assujétit avec des cercles de fer. L'obélisque fut enveloppé d'une double natte pour mettre la matière à l'abri de tout accident. On l'entoura ensuite de forts madriers, le long desquels on mit encore de longues barres de fer, qui embrassaient cette espèce d'encaissement. Sa masse ainsi garnie pesait environ quinze cents mille livres.

Il s'agissait d'abord de soulever l'obélisque, et de le retirer de dessus son piédestal, ensuite de l'incliner et de le coucher sur le chariot destiné à le transporter jusqu'à son nouvel emplacement; enfin de le relever, et puis de le dresser sur le piédestal nouveau, toutes opérations dont il faut lire le détail dans l'ouvrage que Fontana en a publié lui-même (*del Modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano*, *etc.*).

Ce fut le 30 avril 1586 qu'eut lieu la première opération, en présence d'une foule innombrable de spectateurs, que la curiosité avait attirés de toutes parts. L'obélisque fut enlevé de dessus sa base, incliné, posé sur les rouleaux le 7 mai, et placé sur le lit de charpente qu'on avait préparé, de l'endroit où il se trouvait jusqu'à celui qu'il occupe maintenant. Le 13 juin il fut conduit au moyen de quatre rouleaux, et seulement à l'aide de quatre cabestans. Le pape jugea à propos d'en renvoyer l'érection à l'automne, pour épargner aux ouvriers l'incommodité des grandes chaleurs.

Le piédestal de l'obélisque était, comme on l'a dit, enterré à la profondeur de 40 palmes, et il se compo-

sait de deux morceaux l'un sur l'autre. La base, avec sa cymaise, était d'un seul bloc, et le socle était de marbre blanc. Fontana employa l'été à préparer le nouveau piédestal. Toutes les dispositions étant terminées, le 10 de septembre fut choisi pour l'érection du monument, qui eut lieu avec un plein succès. Sixte-Quint fit placer au sommet une croix en bronze, haute de 10 palmes, ce qui porta l'élévation totale à 180 palmes.

Fontana fut créé chevalier de l'éperon d'or, et fait noble romain. Le pape lui donna une pension de deux mille écus d'or, reversible à ses héritiers, indépendamment de cinq mille écus d'or qui lui furent payés comptant; à quoi il ajouta la donation de toute la charpente et de tous les matériaux qui avaient servi à cette grande opération, somme qu'on évalua à plus de vingt mille écus romains, ou cent mille francs. Au pied de l'obélisque est une petite inscription peu apparente à la vérité, mais où on lit : *Dominicus Fontana ex pago agri novocomensis transtulit et erexit.*

Après la réussite d'une aussi difficile entreprise, ce ne fut qu'un jeu pour Fontana de relever trois autres obélisques, quoique dans ce nombre il s'en trouve deux, dont l'un, celui qui orne la place dite *del Popolo*, soit à-peu-près de la hauteur de celui du Vatican, et l'autre, qui est élevé devant Saint-Jean-de-Latran, soit le plus grand de tous ceux qu'on connaît. Mais ces deux grandes aiguilles étaient rompues en plusieurs morceaux. Le principal soin de l'architecte fut, en les élevant, de les rétablir dans leurs joints de manière à rendre ces ruptures peu sensibles, et de les replacer sur des bases convenables. Le troisième obélisque, celui qui est en

face de Sainte-Marie-Majeure, est intègre, mais d'un plus petit volume et d'une bien moindre hauteur, n'ayant que 66 palmes, un peu plus que la moitié de celui du Vatican. Mais Fontana l'éleva sur un piédestal de 32 palmes.

Quelle que fût la célébrité que ces sortes de travaux avaient acquise au nom de Fontana, il lui avait manqué jusqu'alors des occasions qui, plus en rapport avec l'architecture, pussent le placer dans le nombre des plus célèbres maîtres de son temps. Sixte-Quint lui en offrit une, en le chargeant des immenses travaux qui eurent lieu à Saint-Jean-de-Latran et dans ses dépendances. L'obélisque placé près de cette église, dans l'alignement de la grande rue qui la met en regard avec Sainte-Marie-Majeure, exigeait qu'une façade digne de ce point de vue, servit aussi de frontispice à cette partie latérale de la basilique. Ce fut en tête de sa croisée, à main droite, que Fontana fut chargé de construire un portique à double rang d'arcades, l'un au-dessus de l'autre, dont l'inférieur est d'ordre dorique. Un ordre corinthien orne les pieds-droits du portique supérieur, qui sert de *loggia* pour la bénédiction pontificale.

Attenant à ce portique, il eut l'avantage d'élever le palais de Latran, peut-être le plus considérable de Rome après le Vatican. On citerait difficilement une masse à-la-fois plus imposante, plus régulière, et d'une plus sage ordonnance. Elle se compose de trois étages, en y comprenant celui du rez-de-chaussée. Les façades n'ont d'autre ornement que celui des chambranles des fenêtres, terminés dans les deux étages supérieurs par des frontons alternativement angulaires et cintrés. Un

grand et riche entablement couronne, avec beaucoup de noblesse, ce grand quadrangle.

Pour bâtir ce palais, Fontana fut obligé de transporter la *Scala Santa* en avant de la chapelle voisine appelée *Sancta Sanctorum*. Il y ajouta, pour la commodité, deux autres escaliers collatéraux, et il construisit en avant une façade composée à rez-de-chaussée de portiques doriques, surmontés d'un étage à cinq croisées de face. On critique et avec raison, dans la frise dorique, une disposition de triglyphes dont l'irrégularité était inutile.

Sixte Quint employait dans le même temps Fontana à construire la bibliothèque du Vatican; ce qui eut lieu en élevant un corps de bâtiment, qui coupa la grande et belle cour du belvedère, ouvrage de Bramante. Soumis à plus d'une convenance spéciale et à des raccordemens gênans, cet édifice, qui ne laissa pas de gâter l'œuvre de Bramante, contribua fort peu à la réputation de Fontana.

Une construction plus apparente qu'il acheva, consista dans cette partie extérieure du palais du Vatican qui regarde la place de Saint-Pierre et la ville de Rome, et qui est la plus considérable de ce grand ensemble. Du reste c'est une masse tout-à-fait semblable à celle du palais de Saint-Jean-de-Latran.

Fontana eut aussi une fort grande part dans la construction du palais Quirinal. Il fit élever cette partie du bâtiment qui donne sur la place de *Monte Cavallo*, et sur la *Strada Pia*. Il élargit cette place, et y fit transporter des thermes de Constantin, les deux colosses qu'on y voit aujourd'hui, de manière qu'ils fissent face à la rue. La *Strada Pia* fait, comme l'on sait, une croix avec la *Strada*

Felice. Aux quatre angles formés par la réunion des deux rues, il plaça quatre fontaines. L'idée en fut très bonne, mais l'exécution a toujours fait regretter qu'un si bel emplacement n'ait pas suggéré l'idée d'un espace beaucoup plus étendu, et d'une décoration qui y fût proportionnée.

Les deux fameuses colonnes triomphales de Trajan et d'Antonin durent à Fontana leur entière restauration, et les nouveaux accompagnemens qui, sous des noms et des sujets à la vérité divers, ont rendu à ces monumens, ou du moins à l'effet extérieur de leur masse, une partie de leur ancienne dignité.

On ne peut que s'étonner du grand nombre d'ouvrages projetés, entrepris ou exécutés par Fontana, dans le court espace des cinq années que dura le règne de Sixte-Quint. Ainsi le voyait-on occupé en même temps à bâtir l'hospice des *Mendicanti*, devenu depuis celui des prêtres pauvres et infirmes; à diriger la conduite de l'*Aqua Felice* dans l'espace de vingt-deux milles de longueur à l'aide de deux, trois et quatre mille ouvriers, et à élever sur la place de Termini la grande fontaine où aboutit le volume d'eau, transporté par l'aqueduc dont il opéra l'entière restauration.

La fontaine de *Termini* est, par son importance et par la grande masse de ses eaux, une des plus remarquables de Rome. On voudrait pouvoir en dire autant et de sa composition et de son invention. Son ensemble offre un parti qui tient plus à l'architecture qu'à la décoration; et ce parti, à-peu-près semblable à celui de la fontaine de San-Pietro in Montorio, qu'on donne pour être également un ouvrage de Fontana, paraît emprunté

de la disposition des arcs de triomphe à trois arcades, avec un grand attique rempli par une inscription. Cette façade s'adosse à un corps de bâtiment de peu de profondeur, qui est le château d'eau ou réservoir, d'où l'eau s'échappe par trois chutes reçues dans un grand bassin, environné d'une balustrade que surmontent, de distance en distance, des lions en basalte, de style égyptien, qui lancent de l'eau. L'idée de Fontana dans la décoration de ce monument hydraulique fut d'y rappeler le miracle du frappement du rocher par Moïse. Un tel sujet aurait pu donner lieu, comme cela a été déjà remarqué, à une composition d'un genre tout autrement pittoresque. Fontana toutefois se contenta d'indiquer ce sujet, ou du moins d'en faire comprendre l'intention, par la statue colossale du Moïse, en pied, placée, comme dans une niche sous l'arcade du milieu, et par deux bas-reliefs occupant l'espace des deux niches ou arcades collatérales, et dont les figures représentent les Israélites se désaltérant. On voit qu'il y a un rapport trop peu sensible entre la statue du Moïse colossal, qui est censé faire ici sortir l'eau du rocher, et les petites figures des bas-reliefs. Cependant on doit le dire, si une autre statue que la ridicule figure de Moïse eût rempli la principale niche, le motif général de cette composition aurait pu acquérir, avec plus de mérite et d'effet, plus de réputation et de célébrité.

Sixte-Quint ayant formé le projet d'établir une fabrique de filature de laine dans le Colisée, Fontana fut chargé de faire, pour cet établissement, un projet en dessin propre à s'adapter aux restes de ce grand amphithéâtre. Le plan de son projet était elliptique comme celui du monument antique. On serait entré dans le nouvel établis-

sement par quatre portes. Il y aurait eu au milieu une fontaine, et tout alentour, dans l'intérieur, des boutiques et des chambres. On avait déjà commencé à aplanir le terrein; mais la mort du pape fit évanouir l'idée de cette entreprise.

La fortune de Fontana ne tarda point à changer de face par la perte de son protecteur. Tandis qu'il était occupé à la construction en pierre travertine d'un pont sur le Tibre à Borghetto, vers la marche d'Ancône, ses ennemis, par toutes sortes de rapports accusateurs, le desservirent auprès du pape Clément VIII, qui lui ôta la place d'architecte pontifical. Les préventions allèrent au point, de vouloir lui faire rendre compte des sommes qu'il avait employées, dans les nombreux travaux dont il avait eu l'exécution. Ce fut sur ces entrefaites que le comte de Miranda, vice-roi de Naples, l'appela dans cette capitale, l'y nomma architecte du roi et premier ingénieur du royaume.

Arrivé à Naples en 1592, Fontana fut d'abord employé à quelques travaux hydrauliques, ensuite au redressement de plusieurs rues et quartiers de la ville, entre autres de la place de *Castel Nuovo*, où il exécuta la fontaine appelée *Medina*, la plus belle de toutes celles qu'on voit à Naples.

A l'archevêché il composa trois mausolées, qui sont les monumens de Charles Ier, de Charles Martel et de Clémence sa femme.

Il donna les dessins de plusieurs maître-autels, savoir : celui de l'archevêché d'Amalphi, et à Salerne celui de Saint-Mathieu, avec la chapelle souterreine, où l'on descend par une double rampe.

Mais le plus grand ouvrage de Fontana à Naples fut le palais du roi, entrepris sous la vice-royauté du comte de Lemos. Cet édifice offre une masse fort imposante, et qui se compose de trois étages, en y comprenant le rez-de-chaussée, formé de beaux portiques en arcades décorées de l'ordre dorique. L'étage au-dessus a les trumeaux de ses fenêtres occupés par un ordre ionique; un corinthien composé s'élève entre les chambranles de l'étage supérieur. Le palais devait avoir trois grandes portes. Celle du milieu est accompagnée de colonnes doriques, en granit de l'île d'Elbe, et donne entrée dans une cour d'une médiocre importance. Les deux portes latérales devaient s'ouvrir devant deux autres cours semblables.

La principale façade de ce palais, où l'on compte vingt-et-une fenêtres, a 520 palmes napolitaines de longueur. Les faces latérales en ont 360, et la hauteur de tout l'édifice est de 110. Il est survenu depuis Fontana, et à plus d'une reprise, d'assez nombreux changemens dans l'intérieur de ce palais, et les premières dispositions en ont été tellement modifiées, que ce qu'on en dirait aujourd'hui serait étranger à l'histoire du premier architecte.

Fontana, donna le plan et les dessins d'un pont, qui devait être établi à la tour de Saint-Vincent avec un môle, dont l'étendue aurait eu 400 cannes de long. On n'en exécuta qu'une longueur de 40, et le projet a été abandonné.

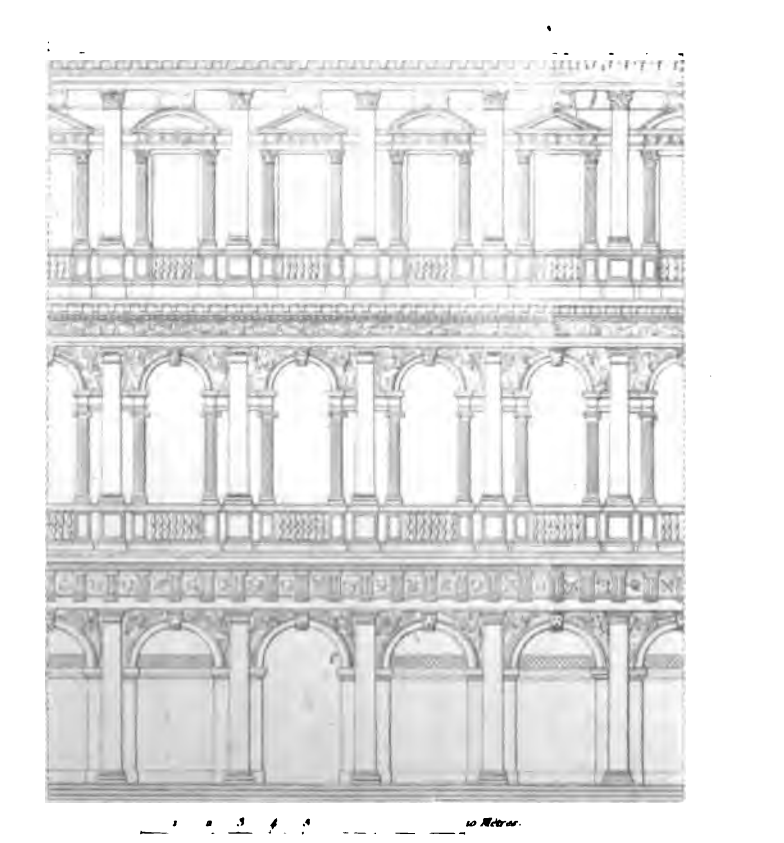
Cet architecte mourut à Naples, comblé de richesses et d'honneurs. Il fut inhumé à l'église de Sainte-Anne, appartenant à la nation lombarde, dans une chapelle

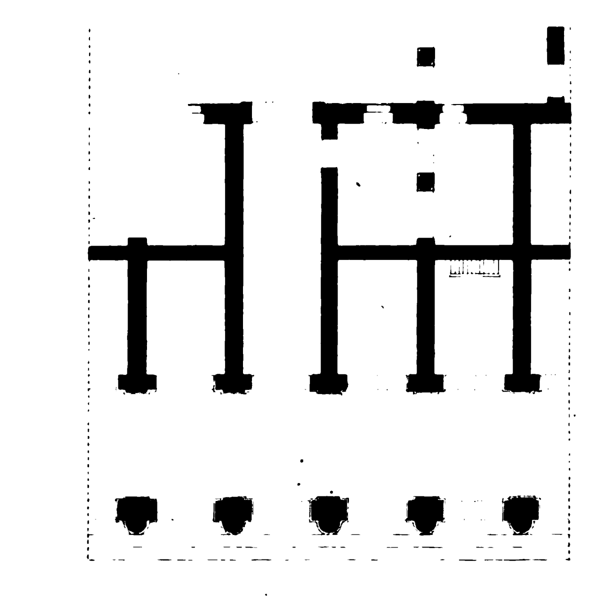
qu'il y avait fait construire, et où son fils César Fontana lui fit ériger un fort beau mausolée.

Dominique Fontana avait reçu de la nature un génie particulier pour la mécanique. Aucun autre architecte ne paraît avoir réuni, avec autant de succès, le talent de cette partie à celui de son art; aucun, peut-être aussi, n'eut de semblables occasions ni d'acquérir ni de développer ce mérite. Comme architecte on ne saurait le mettre sur la même ligne que les grands maîtres qui l'avaient précédé, c'est-à-dire ceux dont les ouvrages sont restés et resteront classiques ou modèles. Déjà, de son temps, le goût du simple et du grand s'était altéré, moins, à vrai dire, dans la composition des masses que dans le style des détails. On découvre chez Fontana cette influence d'un goût peu raisonné pour le changement, dans quelques profils, dans un manque de pureté de proportions, dans certains caprices de formes et d'ornemens, toutes variétés de peu d'importance, si l'on veut, mais qui ont le grand tort, après celui de leur inutilité, d'ouvrir la voie à cette manie d'innover dont le dernier terme est toujours confusion, destruction et néant.



SCAMOZZI.





PROCURATIE NUOVE, À VENISE.

SCAMOZZI (VINCENZO),

NÉ EN 1552, MORT EN 1616.

Si l'on en croit les notions recueillies par Temanza sur cet architecte célèbre, il aurait eu pour premier maître Dominique Scamozzi son père, connu à Vicence, sa patrie, comme bon constructeur, employé encore comme ingénieur habile à lever les plans des villes et des terreins, et qui, par ces diverses ressources, s'était acquis une existence honorable, accompagnée d'une aisance qui le mit à même de bien élever sa famille. Cela suffit pour indiquer comment le fils de Dominique Scamozzi, se trouva porté naturellement à l'étude de l'architecture.

Mais le pays où il vit le jour et le temps où il naquit, expliquent tout aussi bien, comment il put devenir un des plus grands architectes de son siècle. L'architecture était en effet alors singulièrement en honneur dans sa patrie. C'était l'époque où une impulsion générale portait tous les riches, tous les hommes en dignité à se distinguer, par des habitations propres à témoigner après eux de leur goût et de leur amour pour les beaux-arts. L'état de Venise était devenu le chef-lieu de l'architecture civile. San Micheli, Sansovino, Palladio y avaient transporté, si l'on peut dire, l'école pratique et

théorique de cet art. Ce fut là que fut appelé à se former Vincent Scamozzi.

Déjà quelques essais, fruits de ses premiers travaux, avaient annoncé en lui un continuateur du goût de ces grands maîtres, un sujet qui devait leur promettre un digne successeur. A l'âge de dix-sept ans, il avait fait, pour les comtes Alexandre et Camille Godi, le projet d'un palais de sa composition, qui à la vérité ne fut pas exécuté, mais qui aurait mérité de l'être. On y remarqua surtout l'intelligence avec laquelle il avait su faire sortir d'un terrein irrégulier, un plan dont toutes les parties se trouvaient comme redressées, et ramenées à une régularité parfaite. Scamozzi nous a lui-même transmis, dans son *idea dell' architettura* (parte prima, lib. III, cap. 16), le plan et l'élévation d'une assez grande maison de campagne, qu'il construisit à *Villa-Verla*, pour le comte Leonardo Verlato, et il nous apprend que ce fut un des ouvrages de sa première jeunesse *(secondo i nostri giovanili disegni)*. C'est un fort beau corps de bâtiment, dont l'étage principal s'élève sur un très haut soubassement rustique. Huit colonnes ioniques y forment comme une sorte d'avant-corps peu saillant; du côté de la cour la même ordonnance se trouve répétée et appliquée à une *loggia*, dont la saillie comprend les escaliers. Symétrie dans le plan, élégance dans l'élévation, tout y annonce le beau style de l'école vénitienne.

Mais le jeune Scamozzi comprit qu'il avait à recevoir encore de cette école quelques autres leçons: je parle de ces leçons pratiques faute desquelles l'architecte, simple théoricien, court le risque ou de faire des projets inexécutables, ou de se voir réduit à faire exécuter

ses idées par ceux qui, ne les ayant point conçues, ne sauraient en rendre l'esprit. C'est pourquoi il se rendit à Venise, où beaucoup de monumens des premiers maîtres du temps étaient alors en construction. Lui-même il nous apprend qu'il s'étudia à saisir, sur le chantier, les procédés qu'ils mettaient en œuvre. On ne saurait douter qu'il n'ait dû beaucoup apprendre dans les ouvrages de Palladio; que surtout le style et la science de ce grand architecte, n'aient exercé sur son goût une très active influence. Rien d'ailleurs ne le prouve mieux, quoiqu'il ait pris à tâche de dissimuler cette sorte d'obligation, que ses propres travaux, ce qui ne doit pas nous empêcher d'y louer ce qu'ils offrent de louable sous le rapport de l'art.

Dans tout art, il se donne une époque où le génie étant arrivé à une certaine hauteur, l'orgueil de ceux qui surviennent, leur suggère des moyens différens pour arriver à la réputation. Quelques-uns se persuadent que la seule route à prendre est celle de l'innovation, et que, pour égaler la gloire des anciens ou s'élever au-dessus, il ne s'agit que de faire ou plus ou autrement qu'eux : c'est là le principe le plus habituel du mauvais goût et de la bizarrerie. D'autres, arrivés sans peine, grâces aux efforts faits avant eux, à une hauteur dont ils ont trouvé les chemins frayés et aplanis, s'approprient le mérite d'un talent, dont ils doivent une grande partie aux ouvrages qui les ont précédés. L'amour-propre leur conseille alors de paraître dédaigner ce qui s'est fait, et bien qu'ils restent imitateurs d'autrui, ils s'efforcent de cacher leur imitation pour ne paraître les obligés de personne.

Ce dernier genre de travers fut celui de Scamozzi. L'histoire, qui nous l'a révélé, nous apprend que, tout en étudiant et en épiant les secrets du génie de Palladio dans ses œuvres et dans ses pratiques, il avait affecté de n'avoir aucun rapport avec lui, ni avec les autres maîtres habiles de son temps, dans la crainte, nous dit-on, de donner à soupçonner qu'il eût appris d'eux quelque chose. Le même sentiment domine dans ses écrits sur l'architecture, où il se montre mal intentionné contre Palladio, et porté à dépriser sa manière.

Toutefois n'ayant à parler ici que du talent et des œuvres de Scamozzi, nous nous croirons dispensé de scruter davantage le motif intime de cette façon d'agir et de penser. Quand l'excès d'une émulation mal entendue aurait produit dans ses sentimens et ses opinions, sur le mérite de ses prédécesseurs, quelques écarts peu honorables, nous devons dire que fort heureusement ses ouvrages ont donné le démenti et à ses sentimens supposés et à ses discours. Aucun architecte, en effet, n'a mieux montré comment on peut marcher à la suite des grands maîtres, et les imiter sans être leur copiste. Aucun ne s'est approché plus près que lui du goût de Palladio.

Il ne tarda point à se faire une réputation par quelques travaux, qui dénotèrent en lui l'homme ingénieux et le constructeur intelligent. L'église du Sauveur, à Venise, venait d'être terminée par Tullio Lombardo, lorsqu'on s'aperçut après coup qu'elle manquait d'une lumière suffisante. Scamozzi, appelé pour remédier à ce défaut, y réussit heureusement sans rien ôter à l'effet majestueux de son intérieur. Il se contenta d'ouvrir

par en haut, en les surmontant d'une lanterne, les trois coupoles de l'église, et le vaisseau reçut de ces ouvertures le jour qui lui manquait.

A ces premiers travaux il joignit plus d'un genre d'études, qui devaient l'initier à toutes les connaissances de l'architecture antique. Il se livra à l'interprétation de Vitruve, à la lecture des meilleurs auteurs, et de l'histoire grecque et romaine, et à la pratique de la perspective; en sorte qu'à l'âge où l'on est encore élève il aurait pu enseigner plus que son art. Le palais du comte Francesco Trissini, qui s'éleva alors sur ses dessins à Vicence, pendant qu'il était à Rome, parut être l'ouvrage d'un artiste qui n'avait plus rien à apprendre.

Mais Scamozzi en savait déjà trop pour ne pas croire qu'il lui restât encore beaucoup à savoir. Dans le fait, pour un homme qui aspirait à l'originalité, il lui restait à achever de former son talent, non plus sur les ouvrages des maîtres de son époque, mais sur ces grands modèles de l'antiquité qui avaient formé ces maîtres, et qui sont en quelque sorte devenus, pour l'architecture, ce que la nature est pour les autres arts, l'exemplaire le plus complet des principes et des règles du beau et du vrai. Il alla donc à Rome, et il y mesura tous les restes des monumens antiques, leva le plan général des thermes de Dioclétien et du Colisée, dont il fit en dessin l'entière restauration, et de beaucoup d'autres ruines. Il passa six mois à Naples et dans ses environs, se livrant aux mêmes recherches. Lui-même il nous apprend que, pendant les deux années qu'il employa à ces travaux, il profita plus qu'il ne l'avait fait dans les dix ans de ses premières études.

Il revint en 1580 à Vicence, sa ville natale; mais Vicence ne lui offrait pas cette perspective de grands ouvrages, auxquels il se sentait appelé par ses études et par les connaissances dont il avait fait une si ample provision.

La riche et puissante Venise était devenue alors le seul théâtre propre à son talent. Palladio était mort depuis peu. Il y avait un grand héritage à recueillir. Un ouvrage important vint bientôt mettre au grand jour, et faire connaître celui à qui il devait échoir. Il était question d'ériger au doge Nicolas del Ponte un magnifique mausolée dans l'église de la Charité, en face des mausolées des doges Barbarighi. Scamozzi en fut chargé : c'est dire assez que l'architecture était appelée à en faire particulièrement les frais : aussi se compose-t-il d'une ordonnance de quatre colonnes corinthiennes qui s'élèvent sur un très beau soubassement. Le milieu est une arcade, au-dessus de laquelle sont une urne à l'antique et le buste du doge. Les deux entre-colonnemens latéraux sont occupés par des niches avec statues. Un attique orné de figures, et de la meilleure sculpture, couronne cette masse construite en pierre d'Istrie. Cet ensemble a toujours passé pour être une des plus belles compositions en ce genre.

Scamozzi dut au crédit que lui donna cet ouvrage, d'être préféré à deux très médiocres artistes, pour construire le Muséum des statues antiques, qui sert d'avant-salle à la bibliothèque de Saint-Marc, et en même temps le vaste édifice des *Procuratie Nuove*, destiné à former la seconde aile de la grande place, en avant de la basilique. Ces deux monumens ne furent achevés

qu'après un laps de plusieurs années, et nous aurons lieu de revenir sur le second. Plus d'un incident devait faire diversion à l'achèvement de ces travaux.

Ainsi Grégoire XIII ayant été remplacé sur le siège de Saint-Pierre, par Sixte V, la république envoya féliciter le nouveau pontife par quatre personnages, qui desirèrent emmener avec eux Scamozzi. Ce fut pour lui une bonne fortune qu'une occasion de revoir Rome, et d'y vérifier quelques résultats de ses premières études. Sixte V s'occupait alors du choix des moyens propres à dresser le grand obélisque qui décore aujourd'hui la place de Saint-Pierre. Scamozzi s'intéressa à cette entreprise en homme fait pour bien apprécier le projet de Fontana. L'opération terminée, il retourna avec les ambassadeurs à Venise.

Palladio était mort avant d'avoir pu terminer dans l'intérieur du théâtre olympique de Vicence, cette partie des théâtres antiques que jadis on appelait la *scène*, et il n'avait laissé aucun dessin de son architecture. Sylla, son fils, appelé à continuer ses entreprises, n'avait pas les connaissances du genre de celles qu'exigeait cet ouvrage. On jeta les yeux sur Scamozzi. Les fêtes auxquelles donna lieu le passage de l'impératrice Marie d'Autriche, devinrent pour lui l'occasion de terminer le monument de Palladio, ce qu'il fit et devait faire avec beaucoup de succès, ayant étudié dans les restes de l'antiquité, la disposition véritable et l'ordonnance de la *scena*, selon les pratiques et les usages du théâtre d'alors.

Au même temps, une grande construction était en projet à Venise, et occupait tous les esprits. Il s'agissait

de remplacer en pierre le pont de bois, qui établissait la communication entre les deux parties de la ville que divise le grand canal. Les plus habiles architectes avaient depuis long-temps exercé leur talent sur un projet qui devait faire sortir, d'un ouvrage d'utilité publique, un monument propre à honorer le goût de la ville qui en ferait les frais. Mais les circonstances politiques avaient épuisé les ressources de la république, et la construction du pont de Rialto avait été renvoyée à des temps plus tranquilles. Scamozzi fut enfin invité à présenter ses idées. Il fit deux projets, l'un d'une seule arche, l'autre de trois. L'économie, à ce qu'il paraît, contribua à faire donner la préférence au projet d'*Antonio del Ponte*. Quoi qu'il en soit, Scamozzi, dans son traité d'architecture et encore ailleurs, réclama l'honneur d'avoir donné le projet du pont qu'on voit aujourd'hui. Nous devons dire que plusieurs autorités rapportées par Temenza détruisent cette prétention.

Scamozzi éprouva un plus grand désagrément dans l'entreprise du monastère et de l'église de *Santa Maria della Celestia*, que l'explosion et l'incendie de l'arsenal, en 1569, avaient obligé de rebâtir. Un très beau projet de notre architecte avait été adopté par les religieuses. Scamozzi s'y était proposé de faire une imitation du Panthéon de Rome. On ne saurait dire quelles furent les difficultés et les intrigues qui en interrompirent l'exécution. L'édifice était déjà arrivé à l'entablement du second ordre. Le travail fut suspendu, et après plusieurs années de débats et de contradictions le tout fut détruit.

Scamozzi fut plus heureux auprès de Vespasien Gon-

zague, duc de Sabionetta, qui lui fit construire un théâtre dans le genre de celui de Vicence, c'est-à-dire selon le système des théâtres antiques. Là il sut se montrer digne successeur de Palladio. Le sort voulut pourtant encore que cet ouvrage n'ait pu nous parvenir: nous n'en avons l'idée que par les dessins que l'auteur en a laissés.

Le sénateur Pierre Duodo, personnage aussi recommandable par ses grands services, que par ses connaissances et son goût, avait pour lui une amitié particulière. Envoyé en Pologne pour présenter au nouveau roi Sigismond les hommages de la république, il invita Scamozzi à l'accompagner. Celui-ci saisit avec empressement l'occasion qu'on lui offrait de mettre à profit un voyage, qui étendrait ses idées et multiplierait les connaissances dont il avait besoin, pour le grand ouvrage dans lequel il se proposait d'embrasser l'histoire universelle de l'architecture, et des monumens de tous les pays. Il accepta donc la proposition du sénateur, et il visita avec lui un grand nombre des principales villes de l'Allemagne.

De retour à Venise, il bâtit pour son illustre protecteur un palais près de *Santa Maria Giubanica*, où il montra qu'on peut exprimer dans le style le plus simple, le caractère propre à désigner l'habitation d'un grand. Ce fut là encore qu'il sut développer ce talent qui avait distingué ses premiers essais, et qui consiste à tirer parti d'un site ingrat, en faisant sortir d'un espace étroit l'effet et l'aspect d'un grand ensemble.

On ne saurait dire ce qui empêcha qu'il ait exécuté sur le grand canal son projet d'un palais pour le cardi-

nal Frédéric Cornaro. Il devait faire pendant à celui que Sansovino avait construit pour un sénateur du même nom. Le dessin de celui de Scamozzi, et qu'il nous a conservé dans son traité d'architecture, partie 1re, page 245, ajoute aux regrets des amateurs de la belle architecture; mais il est dans la destinée de cet art que les grandes choses éprouvent les grandes contrariétés. Trop heureux sont les talens qui peuvent arriver à se produire dans des monumens dignes d'eux, c'est-à-dire dont la grandeur et l'importance promettent une longue durée à leurs inventions!

Scamozzi eut enfin ce bonheur. Lorsqu'il s'occupait à bâtir, sur la terre ferme, de charmantes habitations près de Castel Franco, pour les frères Jean et George Cornaro; à Loregia, pour Jérôme Contarini, Venise le réclama tout entier à l'effet d'achever les salles du Muséum, et les nouvelles Procuraties de la place Saint-Marc.

Dans le premier de ces ouvrages, il fit preuve d'une rare intelligence; car il avait à lutter contre plus d'une irrégularité produite par des dispositions antécédentes, qui avaient fait négliger d'établir, entre les ouvertures de ce local une correspondance symétrique. Toutefois il parvint à y faire régner, avec beaucoup d'accord, une ordonnance en pilastres corinthiens. Il sut dissimuler avec tant d'adresse l'inégalité d'espace entre certaines parties, qu'il faut, pour s'en apercevoir, une attention dont le commun des spectateurs est incapable. Quant à la disposition interne du local, dans son rapport avec les objets de sculpture qu'il devait y mettre en évidence, on convient qu'il était difficile d'y en imaginer une mieux appropriée à sa destination. L'espace

partagé en trois allées, dans la longueur de la salle, par des massifs dont la hauteur répond à celle du soubassement de l'ordre, a donné le moyen de multiplier les places pour les objets d'art, et de les exposer de façon à ce que le spectateur pût en jouir facilement.

Dès l'année 1532, Scamozzi avait été choisi pour la continuation des travaux commencés par Sansovino, sur la place qui regarde le palais ducal. Bientôt il embrassa un plan beaucoup plus vaste. La place Saint-Marc n'avait alors qu'un seul de ses deux côtés construit : c'est celui qu'on appelle le bâtiment des *Procuratie vechie*, élevé depuis déjà quelque temps par les architectes Buono et Lombardi. Il en fut effectivement de cette grande place comme de toutes les grandes entreprises d'architecture : rarement elles sont le résultat d'un projet conçu dans son ensemble, et exécuté par celui qui l'a conçu. Scamozzi proposa et fit agréer un nouveau dessin qui embrassait la totalité de la place de Saint-Marc. Elle devait, d'après l'idée adoptée, se raccorder et avec le bâtiment de la bibliothèque qui donne sur la place du palais ducal, et avec l'église de San Geminiano, dont on aurait aussi raccordé le frontispice sur les lignes de celui de Saint-Marc, qui lui était opposé. Notre architecte fit un modèle en bois de tous ces corps de bâtiment, et il eut l'art de le faire approuver par le doge Grimani et par les procurateurs. Alors prit naissance le magnifique corps d'édifice des *Procuratie nuove*, en face et en pendant de celui dont on a parlé.

Il arriva toutefois dans cette occasion, ce qui doit naturellement arriver aux entreprises, qui sont l'ouvrage de temps et d'artistes successifs : la régularité et la sy-

métrie de la place de Saint-Marc auraient exigé que le nouveau corps de bâtiment destiné à se trouver en regard avec celui qui existait déjà, en répétât exactement l'architecture. Cependant déjà Sansovino, dans la façade de la bibliothèque sur la place du palais, et en retour de celle de Saint-Marc, avait adopté pour son élévation une toute autre ordonnance que celle des *Procuratie vechie*. Ayant eu l'intention de rachever sur le même dessin la place Saint-Marc, il s'était contenté de raccorder son bâtiment avec celui de Buono et de Lombardi, uniquement sous le rapport de la hauteur. Au lieu d'y pratiquer trois étages, comme l'aurait exigé l'ouvrage de ses prédécesseurs, il n'en faisait que deux, et il ne regagnait la dimension en hauteur, nécessaire à l'uniformité, qu'en exhaussant considérablement le couronnement de son second ordre.

Sansovino mort, Scamozzi ne tint aucun compte des intentions de son prédécesseur. Il prétendit que deux étages ne suffiraient point pour établir dans ce bâtiment, neuf habitations aux procurateurs qui devaient y être logés, et il prit le parti d'élever un troisième ordre. On a fait de cela un grand sujet de reproche à Scamozzi; il est très vrai que cette grande aile, qui est l'aile gauche de la place Saint-Marc (en tournant le dos à l'église), n'a d'autre rapport avec celle qui lui fait face, que les portiques ouverts du rez-de-chaussée, et d'avoir comme elle trois étages; mais elle en diffère par un surcroît d'élévation et par toute son ordonnance. Elle a même encore l'inconvénient d'être plus haute que le corps de bâtiment qui lui fait suite, sur la place du palais ducal, et sur celui où se trouve l'église de San Geminiano. Que-

résulte-t-il de cela? Qu'il arriva à Scamozzi de faire comme avait déjà fait Sansovino : je veux dire du nouveau; effet ordinaire à toute entreprise où plusieurs architectes se succèdent.

Du reste il nous semble que la place de Saint-Marc aurait singulièrement gagné, à être tout entière selon le dessin de Scamozzi. Si en effet, à part toute autre considération, l'on examine et l'on apprécie en lui-même le vaste édifice des *Procuratie nuove*, on doit avouer qu'il mérite d'être mis en tête des plus beaux ouvrages de ce que l'on appelle architecture civile. Scamozzi y employa les trois ordres, dans les meilleures proportions, avec le plus de régularité, de justesse, de goût et de richesse que puisse comporter leur disposition, quand on veut l'adapter à des pieds-droits, à des arcades, à des ouvertures et à des chambranles de fenêtres.

Le premier rang de portiques, formant le rez-de-chaussée, est orné de colonnes d'ordre dorique. Les archivoltes ont des figures sculptées dans leurs timpans. La clef de chaque arcade est un mascaron d'un haut relief. La frise a ses métopes remplies de symboles variés. Au-dessus de la corniche s'élève un stylobate coupé par les balcons en balustres (à double renflement) des fenêtres de l'étage du milieu, lesquelles consistent aussi en arcades, mais d'une moindre ouverture que celle d'en bas. L'ordre de cet étage est l'ionique, ce qui offre une progression sensible d'élégance et de richesse. Indépendamment de cet ordre adossé aux pieds-droits des arcades, également ornées de bas-reliefs dans leurs archivoltes, de plus petites colonnes du même ordre supportent l'imposte des arcades. La frise du grand

ordre est ornée d'un enroulement continu. Le troisième étage se compose d'un ordre corinthien qui orne les trumeaux des fenêtres, lesquelles sont terminées par des frontons alternativement angulaires et circulaires, que soutiennent de petites colonnes également corinthiennes. Le grand ordre supporte le riche entablement qui règne sur toute l'étendue de cette longue ligne.

Ce troisième étage, dont on vient d'abréger la description, est celui dont on a fait un reproche à Scamozzi, comme établissant une irrégularité de mesure en hauteur avec le bâtiment des *Procuratie vechie*, auquel il fait pendant. Toutefois il n'est aucun critique qui ne soit obligé de convenir, que cet étage est le plus beau de tous, et on peut dire le plus noble, le plus riche, le mieux ordonné qu'on puisse citer dans quelque édifice que ce soit.

On a déjà vu que la place Saint-Marc, résultat de travaux entrepris à différens temps, n'eut jamais l'avantage d'émaner d'une conception première et uniforme. L'irrégularité seule de son plan, dont aucunes lignes ne se correspondent, montre qu'il ne faut pas la juger comme une de ces créations dont l'unité aurait été la première condition. Qui sait même s'il n'était pas entré dans les intentions de Scamozzi et de ceux qui approuvèrent son projet, de remplacer l'architecture des vieilles procuraties par celle des nouvelles? Quoi qu'il en soit, en se bornant à envisager partiellement l'ouvrage de Scamozzi, on peut affirmer qu'il en a fait un des plus beaux modèles de palais, qu'il n'existait avant, et qu'il n'a été produit depuis, aucun corps d'édifice d'une aussi grande étendue, plus complet dans son ensemble,

mieux ordonné dans ses parties, plus noble dans sa décoration, plus simple et plus varié tout à-la-fois. Effectivement il a été donné à peu d'architectes de construire un palais à trois ordres l'un sur l'autre, et dont la devanture se compose de trente-neuf arcades, sur une longueur de 400 pieds.

Il eût été à desirer que, moins distrait par des travaux multipliés qui le forçaient d'être, si l'on peut dire, en plusieurs lieux à-la-fois, il eût pu suivre par lui-même, et jusqu'à la fin, cette vaste entreprise. Les connaisseurs y distinguent les parties dont il dirigea personnellement l'exécution : telles sont les treize premières arcades, dont on croit qu'il faut encore soustraire les trois qui forment le commencement de la bibliothèque, et que l'on attribue à Sansovino. On sait que depuis, le bâtiment fut dirigé par des constructeurs, hommes de métier plutôt qu'artistes, tels que Francesco Bernardino, Marco della Carita et Balthazar Longhena. Aussi un œil attentif saisit-il, en suivant cette continuité d'arcades ou de portiques, des variations sensibles dans les détails; on y découvre même une progression de négligence, qui annonce un déclin survenu dans la manière de faire les ornemens et de traiter les profils, bien qu'on ait fidèlement observé les proportions et l'eurythmie du dessin général. Ces observations critiques, comme on le voit, s'adressent à des circonstances indépendantes du mérite de l'architecte, et qui ne sauraient diminuer l'opinion qu'on doit prendre de son talent.

Après un aussi mémorable ouvrage, qui sans doute est le chef-d'œuvre de Scamozzi, il semble qu'il serait assez inutile, du moins pour sa gloire, de passer ici en

revue les nombreux édifices qu'il construisit dans le Vicentin, sur la Brenta et à Venise. On peut voir, sinon des dessins rendus, au moins des esquisses de la plupart de ces constructions, dans son ouvrage sur l'architecture, telles que les palais Ferreti, Priuli et Goddi. Partout ce sont des plans fort réguliers, des élévations sages, des ensembles élégans et variés, dans lesquels il s'est montré digne successeur de Palladio, sans qu'on puisse dire pourtant qu'il ait égalé ce grand maître pour la pureté du goût, pour l'invention des plans, et cette heureuse fécondité d'idées aussi variées qu'ingénieusement appropriées à chaque entreprise.

Scamozzi nourrissait d'ailleurs plus d'une sorte d'ambition; et il est arrivé à beaucoup de ses productions d'être, comme on l'a déjà vu, privées dans l'exécution de la direction de leur auteur. Avide de gloire et infatigable, il eût mieux aimé succomber sous le poids des commandes de travaux qu'il recevait de toutes parts que d'en refuser une seule. A tant de soins et d'occupations, se joignait le desir de publier son grand ouvrage de l'*Architecture universelle*. C'était, ou ce devait être, une sorte d'encyclopédie de l'art, où se seraient trouvés réunis aux préceptes et aux règles, les exemples de tout ce que l'Europe renfermait alors de monumens remarquables en tout genre. Une semblable entreprise serait encore fort difficile aujourd'hui, que les rapports de communication entre les différens états sont devenus plus nombreux, et les moyens de multiplier les dessins plus faciles. Scamozzi ne pouvait réaliser son projet qu'en visitant personnellement les pays dont il voulait faire connaître les édifices.

Dans cette vue, il cultivait avec soin l'amitié des principaux sénateurs de Venise, que le gouvernement envoyait en ambassade chez les différentes nations de l'Europe. C'est à ces liaisons qu'il dut plus d'une fois de faire, sans que ce fût à ses frais, de fort grands voyages dont la dépense eût été au-dessus de ses moyens. Plus d'un ambassadeur se fit, de son côté, un plaisir de l'avoir pour compagnon de voyage, et de lui procurer ainsi, dans chaque pays, une sorte d'appui et de patronage utile aux recherches dont il avait besoin. Ce fut ainsi qu'il fit quatre voyages à Rome, deux à Naples; qu'il visita deux fois l'Allemagne, en revint la dernière fois par la Lorraine, vit la capitale de la France, d'où il revint à Venise, tenant minutieusement, et jour par jour, registre de tout ce qu'il voyait. Ce journal n'était pas seulement en descriptions, il renfermait les dessins à la plume de tout ce qui entrait dans le projet du vaste recueil, où l'auteur s'était proposé de faire entrer jusqu'aux notions des matériaux de chaque pays, des procédés divers, et de toutes les manières de bâtir.

Tous ces voyages contribuèrent à répandre de plus en plus la renommée de Scamozzi et de son talent, hors de sa patrie. Aussi lui demandait-on de toutes parts des projets et des modèles de palais : il nous en a laissé lui-même beaucoup de dessins dans ses traités d'architecture; mais il paraît qu'on ne fut pas toujours fidèle aux plans qu'il envoyait. On trouve de ceci une preuve certaine dans le palais de Robert Strozzi à Florence, où l'on se permit des changemens qui n'altérèrent pas médiocrement sa composition. On devrait retrouver à Gènes, mais on n'y reconnaît plus, le beau modèle du palais Ravaschieri,

dont il envoya de Venise tous les dessins, et qui eût été un de ses plus beaux ouvrages, à en juger par l'esquisse qu'il nous en a conservée. Il nous apprend lui-même qu'il eut fort à se plaindre de la manière dont on reconnut la peine qu'il s'était donnée.

Plus heureux à Bergame, il réussit, pendant le séjour qu'il y fit, à y élever, par l'ordre du podestat Jules Contarini, un des plus beaux palais qu'il ait composés, et qui est celui du gouvernement; il a 163 pieds de long sur 111 de large, et se compose, dans sa façade, d'un ordre dorique à rez-de-chaussée, surmonté d'un ionique; le tout se termine par un attique. Le chevalier Fino, un des principaux et des plus riches personnages de Bergame, profita du séjour de Scamozzi dans cette ville, pour obtenir de lui le projet d'un palais qui devait occuper un très bel emplacement. L'édifice, d'après le dessin que son auteur nous en a transmis, a 188 pieds de face sur 93 de côté. Le plan en est grandement conçu, et avec autant de régularité que le site le permit. On compte dans la ligne de la façade seize fenêtres. L'élévation consiste en un soubassement à bossages, qui comprend l'étage du rez-de-chaussée et un *mezzanino* ou entre-sol. L'étage principal a un ordre en pilastres ioniques, et au-dessus de l'entablement règne encore un petit étage de service. Deux grandes portes en arcades, flanquées de colonnes doriques, donnent entrée dans le palais. Scamozzi nous apprend que, nonobstant le desir qu'avait ce seigneur de voir élever un palais, pour la construction duquel il avait déjà préparé les terreins et amassé les matériaux nécessaires, il n'avait pas encore mis la main à l'œuvre.

A Bergame, il eut de même l'occasion de montrer ce que son talent aurait pu faire, dans une entreprise plus importante, la reconstruction de la cathédrale, ouvrage déjà fort suranné d'Antoine Filarète, et auquel Vasari, dans la vie de cet architecte, a trouvé de nombreux défauts, outre qu'il était loin de satisfaire à la pieuse ambition de la ville. Palladio avait déjà présenté un nouveau projet; Scamozzi fut encore invité à en faire un autre: aucun des deux ne fut mis en œuvre. L'honneur de l'entreprise devait appartenir au chevalier Fontana.

Mais l'érection d'un temple beaucoup plus considérable était réservée au génie de Scamozzi.

Dans le dernier voyage qu'il avait fait en Allemagne avec l'ambassadeur de Venise, il avait eu l'avantage d'être connu de l'archevêque de Salzbourg, dont l'intention était, dès que les troubles seraient apaisés dans sa ville, d'en reconstruire la cathédrale. Il se souvint de Scamozzi, et l'invita à se rendre auprès de lui, pour arrêter l'idée et former le plan du monument projeté. Scamozzi accepta l'invitation, prit la route de Trente; et le voilà de nouveau à Salzbourg, où l'archevêque lui fit la plus honorable réception. Après s'être bien concerté sur les lieux, après avoir pris toutes les instructions nécessaires, et fait agréer la pensée générale de ce grand édifice, il revint à Venise, où il passa trois années à en mûrir le projet, à en combiner tous les détails, et à déterminer son ensemble, en le fixant dans un modèle définitif. Temanza, qui en possédait les plans, coupes et élévations, ne tarit pas d'éloges sur cette composition qui fut enfin réalisée, et reçut son dernier achèvement après la mort de son auteur. Si celui-ci n'eut point l'avan-

tage d'en conduire lui-même l'exécution; si l'on put en quelques points de détail s'écarter de son intention, les témoignages contemporains garantissent que, pour l'ensemble, on en respecta très fidèlement l'esprit et les données générales.

Temanza nous apprend que ce temple, ayant en longueur 400 pieds vénitiens, sur 290 de largeur, comptés dans la croisée, forme par son plan une croix latine qui se termine, au chevet et dans les deux bras de la croix, par une partie circulaire. Une grande coupole réunit les quatre nefs, et une autre coupole s'élève tout au bout, au-dessus de l'autel. Sept portes donnent entrée dans le temple; trois sont pratiquées sous le vestibule; les quatre autres s'ouvrent aux angles des bras de la croix. L'intérieur est à trois nefs : celle du milieu a 57 pieds de large; sa longueur jusqu'au point de centre de l'apside du fond est de 313 pieds. La hauteur de la grande nef, jusqu'au sommet de la voûte, est de 96 pieds. Il paraît que Scamozzi eut l'intention de faire dans cette église un tout plus régulier, plus coordonné que celui de Saint-Pierre de Rome. Ce que Temanza se contente d'affirmer, c'est qu'il s'y trouve un ensemble plus correct, plus d'unité jointe à plus de variété dans la composition; enfin un parfait accord, non-seulement dans les parties matérielles, mais dans les qualités morales, telles que celles de majesté et de simplicité, qui s'y trouvent comme fondues ensemble, avec une parfaite harmonie. Selon ce judicieux critique, l'église de Salzbourg est le plus excellent ouvrage qu'il ait vu, entre tous ceux de Scamozzi; et il suffirait pour le faire placer au premier rang des architectes.

Il est peut-être malheureux pour sa gloire, qu'une émulation trop ardente, et une activité démesurée l'aient porté à se charger de trop d'entreprises, de trop de travaux divers, et sur trop de points, à briguer trop de sortes d'emplois; à vouloir parcourir, dans les différens domaines de son art, toutes les routes de la renommée. Aucun architecte ne mena une vie aussi agitée. Quand on se rend compte de tous les ouvrages qui lui furent demandés, et qu'il entreprit sans les terminer, on se persuade qu'il eût obtenu une plus grande somme d'honneur, en se bornant à n'entreprendre que ce qu'il lui eût été permis d'achever ou de surveiller personnellement, tant il importe à la perfection des édifices d'être exécutés par l'artiste même qui les a conçus.

Non content de réunir aux travaux pratiques de l'art de bâtir l'étude des théories qui font de l'architecture un des arts du génie, Scamozzi ambitionna encore des conquêtes dans cette autre région de la science dont cet art peut devenir l'objet, je veux dire celle qui embrasse les recherches historiques des temps anciens et modernes, qui exige la connaissance des langues, la critique des monumens, et les nombreux parallèles que comportent entre eux les ouvrages de tous les peuples. Nous avons vu que, de très bonne heure, il avait conçu le plan d'un vaste travail qui, pour répondre au titre qu'il lui donna, et à l'idée que ce titre présente, n'aurait exigé rien moins que la vie entière d'un homme, et une dose de ressources bien supérieures à celles que les courses qu'il fit en divers pays, et l'état de ceux qu'il visita, pouvaient lui fournir.

Son *Idea dell' architettura universale* l'occupa à tou-



tes les époques de sa vie. Il avait établi d'abord son plan sur une division en douze livres qu'il restreignit depuis à dix. Encore faut-il dire que lorsqu'il annonçait dix livres dans le frontispice qu'il mit à la tête de son ouvrage, en 1625, dans le fait, chacune des deux grandes divisions ne comprenait que trois livres. On croit qu'il avait effectivement composé les quatre autres; mais il est vraisemblable que, d'une part, le desir de les améliorer, et de l'autre, l'impatience de la publicité, lui firent mettre au jour cette production incomplète, et que la mort ne lui permit point d'achever.

Si Scamozzi, comme il y a lieu de le croire, par l'importance qu'il semble avoir mise à cette œuvre, fonda sur son exécution un de ses premiers titres à la renommée, il lui sera arrivé, comme à beaucoup d'autres, de s'être mépris sur la nature propre de son mérite. La postérité n'a point du tout ratifié l'opinion qu'il avait conçue du succès d'un travail, également au-dessus et en dehors de sa capacité. Rien de plus difficile que de soutenir la lecture de cet ouvrage, mélange confus d'une multitude de notions, de faits, de détails prolixes, qui auraient eu besoin surtout d'être soumis à un ordre bien autrement méthodique. D'Aviler nous semble en avoir très bien jugé, et il a rendu à Scamozzi un vrai service, dans l'abréviation qu'il a faite de la partie de son traité qu'on peut regarder comme classique; je veux parler du sixième livre qui traite des ordres, et dont il jugea encore nécessaire de supprimer beaucoup de choses superflues.

« On n'a pas jugé à propos, dit-il, de traduire tout « entier le sixième livre qui contient les ordres, ni aussi

« d'en extraire seulement le sens..., parce que si d'un côté « on a voulu éviter la prolixité, de l'autre on n'a voulu « rien rapporter que ce qu'a dit Scamozzi. On sait que ce « qu'on a retranché est fort beau, mais aussi qu'il est fort « peu convenable au sujet. Telles sont quantité d'his- « toires et de fables, tout ce qui regarde la géographie « ancienne, et les raisonnemens de physique et de mo- « rale, qui sont de pure spéculation, et pour entretenir « toutes autres gens que ceux de sa profession. Mais lors- « qu'il a fallu expliquer ce qui était purement d'archi- « tecture, on a suivi l'auteur mot à mot, comme dans « la description du chapiteau ionique, dans les manières « de diminuer les colonnes, et dans plusieurs autres « choses.

« Ce qu'il y a de plus remarquable dans l'architecture « de Scamozzi, c'est qu'elle est fondée sur les raisons « les plus vraisemblables de la nature, sur la doctrine de « Vitruve et sur les exemples des plus excellens édifices « de l'antiquité. Sa manière de profiler est géométrique; « mais elle est si contrainte par les figures dont il se « sert pour décrire les moulures, que la grâce du des- « sin n'y a presque point de part : ce qui a donné à cet « auteur la réputation d'avoir une manière sèche qui « provient de la quantité des moulures qui entrent dans « ses profils, dont il y a plus de rondes que de carrées, « joint que ces moulures, ainsi tracées seulement par « les règles de la géométrie, n'ont qu'un même contour, « quoiqu'elles le doivent changer selon le lieu d'où elles « sont vues, et les différens ordres où elles sont em- « ployées.

« La méthode dont il divise chaque membre paraît

« d'abord embarrassée; mais lorsqu'on y fait réflexion « et qu'on y est accoutumé, elle est assez facile et d'un « grand usage pour trouver l'harmonie dans les propor« tions. Cette méthode est que, pour le général, il se sert « du diamètre inférieur de la colonne, divisé en soixante « parties, comme ont fait Palladio et plusieurs autres. « Mais pour le détail de ses moulures, il se sert d'un « dénominateur, c'est-à-dire qu'il prend un membre « dont la grandeur règle la hauteur des autres, par cette « même grandeur multipliée pour les plus grandes, et « subdivisée pour les plus petites. »

On ne saurait refuser à Scamozzi d'avoir été un des plus savans architectes des temps modernes; et on doit le mettre au petit nombre de ceux qui ont fait autorité dans leur art, soit par leurs ouvrages, soit par les leçons qu'ont transmises leurs écrits. Le grand Blondel ayant à choisir, ainsi qu'il le dit, parmi les modernes, les trois architectes qui ont laissé les préceptes les plus conformes aux exemples de la belle antiquité, et qui ont reçu l'approbation la plus universelle, a concentré son choix sur Scamozzi, Vignola et Palladio. On remarque même qu'outre cet honorable témoignage, il lui donne encore souvent le pas et la préférence sur tous.

D'Aviler a donc rendu un service à l'architecture par l'extrait qu'il fit du traité des ordres de Scamozzi, et en séparant cette partie usuelle, et vraiment classique, de ce volumineux amas de notions dont personne aujourd'hui ne soutiendrait la lecture. Un ingénieur hollandais, Samuel du Ry, suivant l'exemple de d'Aviler, se plut encore à recueillir, en les abrégeant beaucoup, quelques notions de ses autres livres, qui sont d'une

application pratique à la construction. Il y a joint les dessins, accompagnés des descriptions d'un fort grand nombre de palais et d'édifices, ou construits ou projetés par Scamozzi, et que cet architecte avait insérés dans son ouvrage, comme exemples propres à justifier sa théorie.

Scamozzi s'était familiarisé, par l'étude de Vitruve, à ces recherches d'antiquité qu'un architecte lettré peut faire chez les écrivains latins. Ainsi nous trouvons de lui des dissertations appuyées d'exemples, et de faits puisés dans l'histoire ancienne sur les habitations des Grecs et des Romains, et accompagnées de plans et d'élévations, propres à faire comprendre ce que les descriptions écrites ou verbales des monumens ne sauraient presque jamais faire deviner. Nous ne dirons pas que sa dissertation sur les *Scamilli impares* de Vitruve ait éclairci entièrement ce que ces mots auront peut-être toujours d'obscur, faute d'autres passages, où l'emploi des mêmes termes puisse en présenter une application plus distincte; mais ce genre de recherches prouve à quel point Scamozzi avait eu l'ambition d'embrasser toutes les parties de l'art auquel il s'était livré.

Nous en avons une nouvelle preuve dans l'essai de restitution qu'il fit de la maison de Pline-le-Jeune à *Laurentum*. En cherchant à calquer le plan de cette charmante habitation sur les détails descriptifs de l'écrivain, il contribua peut-être à encourager cette sorte de traduction qui parvient, soit à reproduire avec plus ou moins de succès en faveur de l'artiste qui n'explique point les textes anciens, des monumens perdus pour lui, soit à initier aux connaissances de l'art antique l'é-

rudit, pour qui les mots restent souvent sans aucune signification véritable des choses.

Il n'est pas très facile au moraliste de faire discerner la ligne qui sépare un légitime amour de gloire, ressort si nécessaire au talent, de cette vanité orgueilleuse qui met avant le desir du bien celui de la louange. L'historien a encore plus de peine à faire ce discernement entre les grands artistes, dont de grands travaux ont illustré les noms, et dont la postérité ne peut guère, en appréciant leurs œuvres, juger du principe moral qui les inspira. Il n'en est pas ainsi de Scamozzi. Il s'est révélé tout entier dans ses entreprises, dans ses écrits; mais surtout par un monument particulier où il a promulgué, de la manière la plus expresse, et ses sentimens habituels, et la haute opinion qu'il avait de son mérite, et le desir que son nom se perpétuant, la gloire qui y serait attachée devînt l'entretien des âges à venir. Je veux parler du testament où il déposa ses dernières volontés.

Sentant sa fin approcher, quoique encore d'un âge peu avancé, et ne laissant point d'héritiers directs, il dicta à un de ses amis un acte testamentaire qui fut ensuite revêtu des formalités légales.

Dans le préambule de cet acte, Scamozzi relate, énumère et développe les titres qu'il s'est acquis à la célébrité, par tous les genres de travaux qu'il a embrassés, par tous les monumens dont il a embelli, non-seulement sa patrie, mais tous les états de l'Europe. Il ne doute pas que ses écrits et ses édifices ne doivent procurer à son nom une gloire éternelle. *Non siano per conservare la memoria del mio nome a pari dell' eternità.* N'ayant point de postérité, et se voyant privé

d'enfans propres à conserver et à propager le nom de Scamozzi, il a résolu de se donner un fils adoptif auquel il léguera ses biens, sous la condition de porter son nom. Il entend le choisir à Vicence, dans une famille honnête, bien élevé, adonné aux études littéraires, et particulièrement à celles de l'architecture; et il veut qu'il soit tenu de porter son nom de famille et de baptême. Il veut qu'il adopte les armes de sa famille. Il entend que sa fortune passe par fidéi-commis, de la même manière et aux mêmes conditions, au fils adoptif que celui qu'il va nommer sera tenu de se choisir, d'accord avec les exécuteurs de ses volontés. Il institue ainsi, pour son fils adoptif et légataire universel, François Gregori, fils aîné de messer Isoppo de Gregori de Vicence. Il veut que son héritier, après lui avoir ordonné un honorable convoi, lui fasse élever un monument sépulcral en pierre, avec son portrait, épitaphe, etc.; le tout digne de lui, *e degna d'un par mio.*

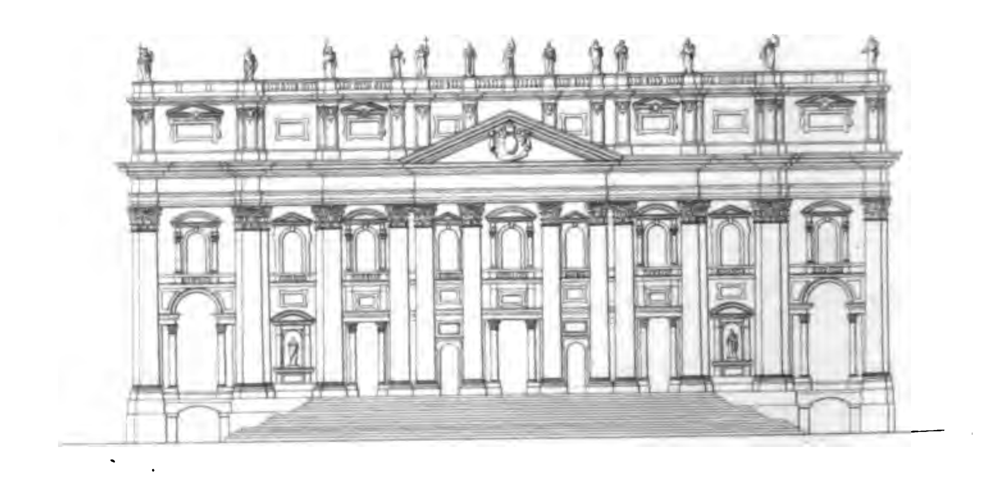
Scamozzi survécut peu à la rédaction de ses dispositions testamentaires. Il fut enterré, selon qu'il l'avait desiré, dans l'église de Saint-Jean-et-Paul, et avec toute la pompe funéraire réclamée, moins encore par son testament que par sa réputation et son mérite. A l'égard du mausolée, il ne fut point exécuté avec son buste, selon ses vœux. L'héritier qu'il s'était donné étant mort peu de temps après, quelques contestations s'élevèrent entre les exécuteurs testamentaires et messer Gregori, père du fils adoptif de Scamozzi. Cependant, dans le cours du siècle, Bonaventure Gregori, descendant du premier légataire, lui fit faire un autre monument avec son buste, dans l'église de Saint-Laurent, et

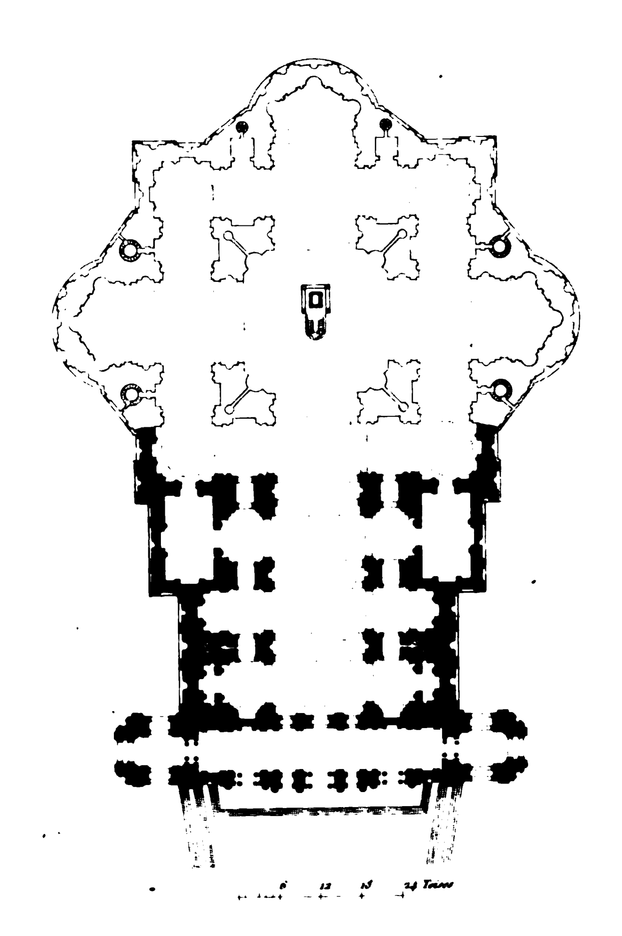
deux inscriptions, dont Temanza nous apprend que la seconde n'était déjà plus lisible de son temps.

De tous ces témoignages de la vanité de Scamozzi, le seul qui dure encore est l'hérédité de son nom, qui, par le fait de la substitution dont on a parlé, s'est perpétué sur divers sujets. Le dernier, connu par son talent, et qui changea son nom contre celui de Scamozzi, fut Ottavio Bertotti, architecte habile auquel on doit le recueil des œuvres de Palladio, très belle collection dans laquelle l'éditeur a fait preuve d'autant de goût que de jugement, et d'une saine critique, en excluant tout ce qu'on attribuait faussement à ce grand architecte.

On doit encore savoir gré à Bertotti, devenu l'héritier de la fortune et du nom de Scamozzi, de n'avoir point compris dans son héritage, certains sentimens d'une prévention jalouse, dont son père adoptif avait eu le faible de se laisser dominer contre Palladio. Du reste il se fit aussi connaître dans sa patrie par des travaux, où l'on aime à trouver une heureuse continuation du bon goût de l'école vénitienne dans l'architecture.







E. Ollivier sc.

ÉLÉVATION ET PLAN DU FRONTISPICE DE S.T PIERRE, À ROME.

MADERNE (CHARLES),

NÉ A BISSONE, EN LOMBARDIE, EN 1556, MORT EN 1629.

Charles Maderne occupe une place remarquable dans l'histoire de l'architecture moderne. Outre le grand nombre d'ouvrages qui remplirent le cours de sa vie, il lui fut donné de continuer et d'achever, dans l'église de Saint-Pierre, le plus grand de tous les édifices de l'Europe. Les changemens qu'il y opéra, les modifications et additions qui furent son ouvrage, sont d'une telle importance qu'il mérita de donner son nom à une partie considérable de ce monument. Quoiqu'un assez grand nombre d'architectes s'y soient succédés, toutefois la postérité n'a gardé la mémoire que de trois d'entre eux, savoir : Bramante, premier auteur du projet, Michel-Ange, architecte de la coupole ainsi que de l'ordonnance extérieure, et Charles Maderne, qui augmenta de plus d'un tiers, en longueur, l'étendue de la basilique, et en fit le frontispice.

Entre la fondation de Saint-Pierre par Bramante, et son achèvement par Maderne, un siècle s'était écoulé; mais dans le cours de ce siècle, le goût de l'architecture, ainsi que celui des autres arts, avait éprouvé un changement notable. Quoiqu'il fût encore loin du degré de dissolution où il fut porté depuis par Borromini, on est

obligé de convenir que les grands principes d'ordre et d'unité y avaient perdu leur autorité, depuis que les modèles de l'antiquité, où ces principes sont écrits, avaient cessé d'être l'objet constant des études. L'esprit d'innovation, qu'on prend trop souvent pour le génie, s'était déjà emparé des compositions, et en avait banni la régularité des plans, la simplicité des formes, et l'heureux accord du goût avec la raison.

Charles Maderne commença de se livrer à l'architecture, lorsque déjà s'était fait remarquer la déviation dont on vient de parler. Reçu à Rome par Dominique Fontana, son oncle, il se livra d'abord au dessin. Son goût l'ayant ensuite porté à travailler en stuc, il fut employé avec succès dans les travaux de ce genre que le pape et Fontana, son architecte, se plaisaient à favoriser. Ces sortes d'ouvrages, qui font le charme des édifices, éveillèrent en lui le goût de l'architecture, et la passion des grandes entreprises, qui illustrèrent cette époque. C'était le temps où Sixte-Quint faisait relever et replacer les obélisques égyptiens, qui décorent aujourd'hui les plus belles places de Rome. Dominique Fontana avait la surintendance de ces travaux, et Charles Maderne ne négligeait aucune des occasions de seconder son oncle, dans l'érection de ces masses énormes. Aussi devint-il, en peu de temps, capable de le suppléer comme son égal, après avoir commencé par l'aider comme son élève.

Sixte-Quint mourut sur ces entrefaites. Le cardinal Alexandre Montalto chargea Fontana de l'érection du catafalque qui, selon l'usage, devait être élevé en l'honneur du pontife. Il paraît que Fontana se reposa sur Char-

les Maderne du soin d'exécuter les dessins de la cérémonie funèbre, dont Jérôme Rainaldi, célèbre architecte, nous a conservé, par la gravure, l'ensemble et les détails.

Sous trois papes qui se succédèrent en fort peu de temps, les travaux publics restèrent suspendus jusqu'à l'avènement de Clément VIII. Ce pontife avait connu Charles Maderne, et étant cardinal il avait eu l'occasion d'apprécier son talent. La fortune de l'architecte fut faite.

Plusieurs circonstances y concoururent, et les travaux vinrent en foule au-devant de lui. Le cardinal Salviati, dont il avait achevé le palais situé près du collège romain, lui confia la conduite de l'église de Saint-Jacques des Incurables, commencée par François de Volterre. Le chœur, le grand-autel et la façade du monument furent terminés par lui avec autant de solidité que de richesse. La direction de Saint-Jean-des-Florentins lui fut ensuite confiée; il en construisit le chœur et la coupole, dont la forme aiguë a quelque chose de maigre, surtout dans son élévation extérieure.

Par ordre du cardinal Rusticucci, Charles Maderne éleva le frontispice ou portail de l'église de Sainte-Susanne, près des thermes de Dioclétien. Cette façade a deux ordres l'un au-dessus de l'autre de colonnes, en bas corinthiennes, en haut prétendues composites. Le tout est terminé par un fronton. Peu de chose à dire de cette composition d'architecture en placage, dont le siècle suivant multiplia encore les répétitions de plus en plus insipides, parce que aucune nécessité n'y prescrivant d'ordonnance formelle, elles doivent tom-

ber dans le domaine des inventions qui prétendent n'avoir besoin d'aucune raison. La façade de Sainte-Susanne nous en offre un exemple sensible dans le fronton dont on vient de parler, et dont les deux parties rampantes soient surmontées par une balustrade. Or, on le demande, ou une balustrade peut-elle être moins raisonnablement placée? Maderne avait précédemment achevé, pour le même cardinal, un palais situé dans *Borgo Nuovo*, près de la place Saint-Pierre; et dans le même temps il fit devant l'église de Saint-Louis-des-Français, un fort beau palais pour la famille Aldobrandini.

L'année 1605, Paul V fut élevé au trône pontifical. Il voulut avoir la gloire d'achever la basilique de Saint-Pierre. Ce grand édifice était resté à-peu-près au point où Michel-Ange en avait laissé la construction. D'après le plan d'une croix grecque, auquel on s'était arrêté, il ne devait plus y avoir à faire que le vestibule et le portail. Paul V ne se contenta point de la gloire d'achever l'œuvre de ses prédécesseurs, il voulut y ajouter du sien. Il commença par demander à neuf des principaux artistes de Rome et de Florence un dessin de frontispice, ce qui annonçait déjà l'intention de ne plus s'en tenir au projet de Michel-Ange.

Il faut convenir que, dans la composition générale de son projet, préoccupé du grand intérêt matériel de l'exécution, dominé surtout par le grand intérêt moral de l'unité, d'où il voulait faire uniquement résulter l'effet de la grandeur, Michel-Ange avait tout-à-fait négligé d'introduire dans l'ensemble de son local, certaines distributions d'intérieurs, dont les usages du christia-

nisme réclament l'emploi. L'extérieur du monument ne paraissait guère pouvoir se prêter à aucune construction accessoire. Tout avait été disposé pour que la basilique fût isolée, excepté du côté où elle tient au palais du Vatican. Ces considérations engagèrent à donner au plan de l'édifice une extension qui ne pouvait avoir lieu que du côté de la branche orientale de la croix grecque, c'est-à-dire du côté de l'entrée qui n'était pas encore terminé.

Entre tous les projets présentés pour l'achèvement de Saint-Pierre, celui de Maderne eut l'approbation du pape. Mais on ne s'en tint pas là, et cette première addition, qui n'eut qu'un commencement d'exécution, ne parut pas encore suffisante. On objecta, entre autres raisons, que le nouveau temple ne renfermerait pas encore dans son enceinte, tout le terrein consacré de l'ancienne basilique, et où reposaient les corps de plusieurs martyrs et de plusieurs papes. Enfin, pour déterminer à abandonner tout-à-fait le projet de Michel-Ange, on regarda comme un grave inconvénient, que son frontispice ne présentât point une *loggia* extérieure, d'où le pape, selon les rites les plus anciens, doit donner la bénédiction au peuple et au monde entier.

Il fut donc décidé qu'il serait fait un nouveau projet d'agrandissement. Maderne étendit son premier plan, le dernier de tous, et qui enfin fut mis à exécution. De ce plan est résulté l'état actuel de Saint-Pierre. Il consistait à augmenter en longueur la partie orientale de la croix grecque, par trois grandes arcades de la même hauteur que celle qui répond aux trois arcades des trois autres parties de la croix en plan; à pratiquer dans cette nou-

8.

velle longueur qu'acquerrait la nef d'entrée, des espèces de bas-côtés, donnant accès dans des chapelles correspondant à chaque ouverture d'arcades. Voilà pour l'intérieur. A l'extérieur, on continua la même ordonnance de pilastres, déjà exécutée par Michel-Ange. Le frontispice de l'église dut se raccorder à cette disposition, en offrant une sorte d'avant-corps avec colonnes adossées du même ordre, en rappelant l'attique déjà commencé; en ménageant un espace suffisant pour un très grand vestibule, prolongé dans sa dimension, de manière à masquer en avant les parties latérales de l'église; et enfin en donnant lieu de pratiquer au-dessus une magnifique *loggia* pour la bénédiction papale.

Cette grande modification du plan de Michel-Ange, qui avait lui-même tout-à-fait changé le premier plan de Saint-Pierre, a occasioné d'innombrables critiques. Les unes se rapportent à la construction, les autres attaquent la disposition et les détails de l'architecture; d'autres, et peut-être les plus nombreuses, sont du ressort de ce qu'on appelle le sentiment et le goût. Ces critiques pourraient devenir la matière d'un très grand ouvrage; et la justice voudrait qu'on en fît supporter une partie, à chacun des architectes qui se succédèrent dans la construction première, dans la continuation, et dans l'achèvement de ce prodigieux édifice. Si nous avons réservé une mention succincte de ces observations à la vie de Charles Maderne, c'est parce que, ayant en quelque sorte recueilli l'héritage de ses prédécesseurs, il semble avoir plus particulièrement, ou le droit d'être excusé des erreurs qui lui ont été transmises, ou l'obligation de répondre de celles qui lui sont personnelles.

Quant aux fautes de construction qu'on reproche à Maderne, il en est qu'on ne doit pas attribuer à lui seul, et qui, dès l'origine, résultèrent du sol sur lequel il fallut construire. Toutes sortes de raisons avaient obligé d'élever le nouveau temple sur le terrein occupé par l'ancien, et jamais il n'y en eut un qui demandât plus d'attention et de précautions. Ce terrein est celui d'un vallon formé par deux coteaux du mont Vatican, dont l'un regarde le midi et l'autre le nord. Toutes les eaux qui en sortent viennent sous terre se rendre dans ce vallon, et surtout dans la partie méridionale, qui est la plus basse. Outre cela, sur ce terrein avait existé autrefois le cirque de Néron; et ce monument ayant été ruiné au temps de Constantin, ses fondations avaient servi d'assiette à toute la partie méridionale de la vieille basilique.

Cependant Bramante, en commençant la construction de la nouvelle, ignora ou négligea ces notions, et ne s'assura point assez de la consistance de son terrein. Michel-Ange, au contraire, fut aussi prodigue de précautions à cet égard, que Bramante l'avait été peu. Or, tel fut l'inconvénient de la construction de Saint-Pierre, qu'ayant été prise et reprise tant de fois et à de longs intervalles, sa forme d'ailleurs n'ayant pas été conçue tout ensemble, l'édifice ne fut fondé que par parties détachées.

Maderne n'avait point fait, dans sa jeunesse, d'études de la construction. Manquant des lumières que procure une longue pratique, il ne se livra pas assez attentivement à l'examen du terrein qui devait supporter les nouvelles masses qu'il allait lui confier. La solidité de

son fond était douteuse, puisqu'il s'appuyait sur les restes de l'ancien cirque, fondé, comme on l'a vu, dans un terrein de peu de consistance. A cette faute, Maderne en ajouta une autre : au lieu de faire des fondations avec un grand empatement, appareillées avec soin de pierres dures, et renforcées de contreforts en talus, il se contenta de massifs à pierres perdues, genre de maçonnerie bon pour des constructions ordinaires, et qui n'acquiert qu'avec le temps toute la solidité dont il est susceptible. De là résultèrent les avaries qui se manifestèrent au campanile élevé par Bernin, sur le soubassement que Maderne lui avait préparé, à l'un des côtés du frontispice, qui devait en recevoir un autre en pendant.

Enfin il paraît encore que Maderne se trompa dans l'alignement du prolongement donné par son projet au projet de Michel-Ange. La surface du sol sur lequel il devait opérer, étant couverte des débris de l'ancienne basilique et des matériaux nécessaires à la nouvelle, il perdit de vue la ligne du centre, et conduisit les fondations beaucoup trop vers le nord. Tant qu'on travailla au-dessous du niveau du sol, la déviation parut peu sensible : on s'en aperçut lorsqu'on eut atteint le niveau. Maderne ne voulut point donner à connaître qu'il s'était trompé. Toutefois, pour se redresser, il ramena le plus qu'il fut possible son élévation sur la ligne de l'ancienne, mais sans élargir ses fondations du côté du midi. Il arriva que de ce côté, à l'extrémité du frontispice, la fondation n'avait, en dehors de la perpendiculaire de l'élévation, qu'un pied quatre pouces d'empatement. C'est ce qui fut reconnu dans la suite, lorsqu'on fut forcé de

visiter, pour y porter secours, cette partie de la construction.

Les trois reproches principaux qu'a encourrus Maderne, de la part de Fontana, dans les détails de la nouvelle disposition donnée à Saint-Pierre, regardent 1° les bas-côtés; 2° la forme ovale de leurs chapelles; 3° l'extension en largeur du frontispice de l'église.

On trouve effectivement que les bas-côtés auraient été d'un beaucoup plus bel effet, s'ils avaient été la continuation des ouvertures ou arcades construites par Michel-Ange, dans les branches septentrionale et méridionale de la croix, en sorte que l'œil, dès l'entrée, aurait pu percer sans obstacle jusqu'à l'extrémité de la partie occidentale. Or c'est ce qui ne peut pas avoir lieu dans la disposition présente, puisque la vue est arrêtée par les piliers de la coupole, auxquels les bas-côtés se terminent d'une manière peu agréable. Cependant, lorsqu'on examine sur le plan l'état du monument, au point où Maderne le trouva, on ne voit pas comment il eût pu produire ce qu'on demande, sans détruire ce qui était déjà fait, et sans rencontrer encore au bout du bas-côté élargi, si l'on veut, la masse des piliers du dôme qui l'eût toujours plus ou moins intercepté.

Il est certain, quant au second reproche, que le bas-côté ayant une largeur moindre que celle des arcades de la grande nef, Maderne a été tenu d'élever les coupoles de ses chapelles sur un espace plus long que large, ce qui l'a induit à leur donner une forme ovale, d'une construction si l'on veut plus difficultueuse; mais on ne trouve pas que ce soit un grand inconvénient, pour des coupoles qu'on ne peut voir que dans leur intérieur.

Le troisième reproche a pour objet l'extension du frontispice de l'église, au-delà de la largeur de la masse réelle de l'édifice. On doit d'abord répondre que cette addition fut ordonnée par l'obligation qu'on imposa à Maderne de préparer, dans la façade, une place pour deux campaniles. On dira ensuite, qu'à supposer que ces campaniles, dont il n'existe plus que le souvenir, par les raisons rapportées dans la vie de Bernin, eussent été élevés aux deux côtés d'un portail qui n'aurait pas excédé la largeur de l'église, leur masse, en l'air, se serait par trop confondue avec celles de la grande coupole et des petites coupoles accessoires. Ce fut donc une nécessité de les reculer de côté, pour laisser à l'œil des spectateurs du jeu entre toutes ces grandes masses. Qui sait, enfin, si ce n'est pas à cette extension-là même, qu'aura été due cette autre magnifique addition de la double colonnade, et de la place qui font un des plus beaux ornemens de Saint-Pierre?

Mais la critique du goût s'est encore plus exercée contre les innovations que Charles Maderne a fait subir au projet, ou, pour mieux dire, au plan de la croix grecque. Selon une certaine manière de voir, le grand tort de cet architecte est d'avoir allongé de trois arcades la nef d'entrée. Nous l'avons déjà dit à la vie de Michel-Ange, il est certain que, toute autre considération à part, le plan de Michel-Ange fut le plus simple, et par conséquent le plus parfait de tous. Le temple eût réellement consisté dans la coupole, et les quatre croisillons, égaux entre eux, n'eussent été que des accompagnemens destinés à en faire valoir la grandeur, et à en augmenter l'impression. Or, dit-on, c'est à cet allongement

de la nef d'entrée qu'il faut s'en prendre, si Saint-Pierre, selon bien des personnes, paraît moins grand qu'il n'est. Milizia est celui qui a le plus enflé la valeur de ce reproche, et en a le plus exagéré l'importance.

Sans vouloir nous engager ici dans une controverse de théorie spéculative, dont les élémens sont vagues et les applications souvent fort arbitraires, nous pourrions d'abord disculper Maderne sur ce qu'il ne fit qu'exécuter le changement qui lui fut ordonné, et, comme on l'a vu, par de fort bonnes raisons de convenance. Mais ce qui justifierait légalement l'artiste, ne justifierait pas pour cela l'ouvrage au tribunal du goût. Disons-le donc, ceux qui regardent le changement du plan de croix grecque en croix latine, comme un défaut intolérable, semblent avoir oublié que cependant la croix latine avait été le premier type du nouveau Saint-Pierre comme de l'ancien, que Bramante l'avait adopté, ainsi qu'on peut le voir dans le plan que Serlio nous a conservé. Revenir à ce plan, c'était par conséquent revenir à l'idée la plus ancienne et au projet du premier architecte. Or on ne voit pas qu'il y ait tant à se récrier contre ce qu'on appelle une innovation, qui ne fut qu'un retour à l'ancien projet.

Est-il bien vrai enfin qu'il faille attribuer à ce prolongement, comme le prétend Milizia, l'effet dont se plaignent ceux qui trouvent que Saint-Pierre paraît moins grand qu'il n'est? Nous avouons que la coupole n'y joue plus, comme dans le plan de Michel-Ange, le rôle principal, et l'on pourrait dire unique, et que deux très grandes parties s'y partagent l'impression que toute grandeur d'espace fait sur nos sens. Le Saint-Pierre de

Michel-Ange aurait eu, sans contredit, la grandeur morale qui procède du principe de l'unité; et le Saint-Pierre de Charles Maderne a une grandeur positive et réelle qui provient de la dimension. Il ne se peut pas que, pour le sens physique, une augmentation de 180 pieds en longueur ait rapetissé l'église. Sans doute, au premier coup-d'œil, la totalité de l'aire occupée par sa circonférence n'est point apparente, comme elle l'est dans ces vaisseaux dont les nefs sont supportées par des colonnes, qui laissent la vue pénétrer et s'étendre facilement de toutes parts. Mais l'énormité des piliers de la coupole de Saint-Pierre, et l'immensité de ses voûtes ayant exigé des supports qui fussent des masses considérables, nécessairement de nombreuses portions de l'espace, ne se développent aux yeux que successivement.

Disons, au reste, que le reproche dont il s'agit, est fait ordinairement par ceux qui comparent l'effet de l'intérieur de Saint-Pierre, à celui des intérieurs gothiques, plus légers dans leurs supports, et ensuite extrêmement disproportionnés dans les rapports de leur hauteur avec leur largeur. Il suffit qu'une dimension, dans un édifice, soit exagérée aux dépens des autres, c'est-à-dire qu'il y ait disproportion, pour que le sens externe la prenne pour de la grandeur. C'est ainsi qu'on jugera plus grand qu'un autre homme bien proportionné, celui dont la stature grêle manquera de l'embonpoint nécessaire. En définitif, l'addition de Charles Maderne a ajouté, dans Saint-Pierre, une grandeur à une autre grandeur. C'est la plus vaste nef qu'il y ait, jointe à la plus vaste coupole qu'on connaisse.

Maderne mérite peut-être plus de reproches sous le rapport du style, du goût, soit d'ordonnance, soit d'ornemens, dans le frontispice qu'il éleva en avant de la basilique. On trouve, et avec raison, que toute cette composition manque du grand caractère dont les péristyles en colonnes isolées, au front des temples de l'antiquité, nous ont laissé de nombreux modèles. On n'aime point à rencontrer dans ce portail le goût d'une devanture qui offre de grandes ouvertures de fenêtres, et jusqu'à un attique à la manière d'un palais d'habitation : rien de plus juste que cette critique. Mais n'oublions pas qu'il fallut ménager, dans la disposition de cet ensemble, un étage en hauteur, pour y pratiquer la *loggia* destinée à la bénédiction pontificale. N'oublions pas non plus que Maderne trouva l'attique déjà établi, dans l'ordonnance de la face méridionale et occidentale de l'église, par Michel-Ange; comme aussi l'ordre en pilastres auquel on ne pouvait plus ne pas se raccorder.

Toutefois nous conviendrons qu'il eût été libre à Maderne, nonobstant toutes ces données, d'appliquer à la devanture de son portail une disposition de colonnes et de pilastres plus régulière; d'admettre moins de ressauts dans son entablement, plus de sagesse dans ses formes, plus de pureté dans ses détails, un meilleur choix d'ornemens, enfin un parti généralement plus simple, plus large et plus noble. Enfin, disons-le, déjà le goût, au temps de Maderne, inclinait vers cette corruption de formes que Boromini, son élève, devait plus tard porter jusqu'à l'extravagance.

L'augmentation et l'achèvement définitif de Saint-

Pierre étant bien certainement le premier titre de Charles Maderne à la renommée, nous avons dû d'autant plus faire entrer cette critique dans sa vie, qu'il eût été difficile d'en placer les détails à la vie d'aucun autre architecte. Si l'excellence de l'art n'a pas paru, dans cet ouvrage, répondre à l'importance du monument, on conviendra du moins que le plus grand et le plus célèbre édifice des temps modernes, devait trouver son histoire complète dans une collection des vies des plus fameux architectes. Or il nous semble que nous aurons atteint à-peu-près ce but, en insérant par la suite, à la vie de Bernin, la description critique de la colonnade et de la grande place de Saint-Pierre, qui est devenue le complément de ce vaste ensemble.

On dirait que la destinée de Maderne aurait été de terminer des entreprises déjà commencées; genre de travail dans lequel la gloire n'est pas toujours en proportion de la peine ou du mérite; car il y a souvent plus de difficulté à rachever les ouvrages d'autrui qu'à en imaginer de nouveaux. Après avoir, dans le court espace de sept à huit années, terminé Saint-Pierre, il fut employé à l'achèvement du palais pontifical, sur le mont Quirinal. Ce fut pour lui une assez belle occasion d'exercer son talent dans un autre genre. On convient qu'il s'y fit beaucoup d'honneur par la construction de la chapelle papale, et par la distribution des appartemens.

Les réparations et les embellissemens qu'il fit au palais Olgiati, vis-à-vis l'église des Stigmates; à celui de la famille Borghese, et au palais Ludovisi, en face de l'église des Saints-Apôtres, ajoutèrent à sa réputation.

Il existait, dans les ruines de ce qu'on appelle à Rome le temple de la Paix, une belle colonne de marbre blanc cannelée et d'un seul bloc. Maderne proposa au pape de la faire transporter sur la place de Sainte-Marie-Majeure : le projet fut approuvé. Cette colonne est celle qu'on voit actuellement, en avant de l'entrée postérieure de la basilique, élevée sur un piédestal en marbre, et couronnée par une figure en bronze de la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus.

Près des thermes de Dioclétien, Maderne construisit l'église qu'on appelle *de la Victoire.* Il n'y a que l'intérieur qui soit de lui. Le portail, à deux ordres de colonnes l'un sur l'autre, fut construit par Soria.

On lui attribue encore la construction de l'église de *Santa Lucia in Selce*, et du monastère de Sainte-Claire.

On ne parlera point des augmentations que Maderne fit à l'église de la Minerve, dans l'architecture du chœur, dans les chapelles de l'Annonciation et de la famille Aldobrandini. Mais on ne saurait omettre de dire que, sur ses plans furent élevés le chœur, le rond-point et la coupole de Saint-André della Valle, une des principales de Rome, et où se voient les célèbres pendentifs peints par le Dominiquin. Ce monument avait été commencé par Pierre-Paul Olivieri.

Peu d'ouvrages furent projetés et entrepris à Rome, du vivant de Maderne, sans qu'il y ait pris part. Ainsi il acheva, pour le marquis Lancellotti, son palais, à l'exception de la porte exécutée sur les dessins du Dominiquin.

Mais un grand et beau palais, qu'il eut l'avantage de commencer et de terminer, est à Rome le palais Mattei.

On aime à retrouver dans sa façade, composée de trois grands étages et d'un *mezzanino*, avec treize fenêtres à chaque étage, cette grande et noble disposition, cette belle répartition de pleins et de vides, ces espacemens lisses qui font briller les chambranles des fenêtres; enfin ce style sage et correct de profils et de détails, toutes choses qui rappellent le goût des grands maîtres du seizième siècle. Charles Maderne ne s'est laissé aller, dans cet ouvrage, à aucun de ces caprices de forme ou d'ornement, qu'il eut plus d'une fois ailleurs le tort d'autoriser par son exemple, et qui déjà, dans les bâtimens de son âge, semblaient préluder à la décadence de l'art.

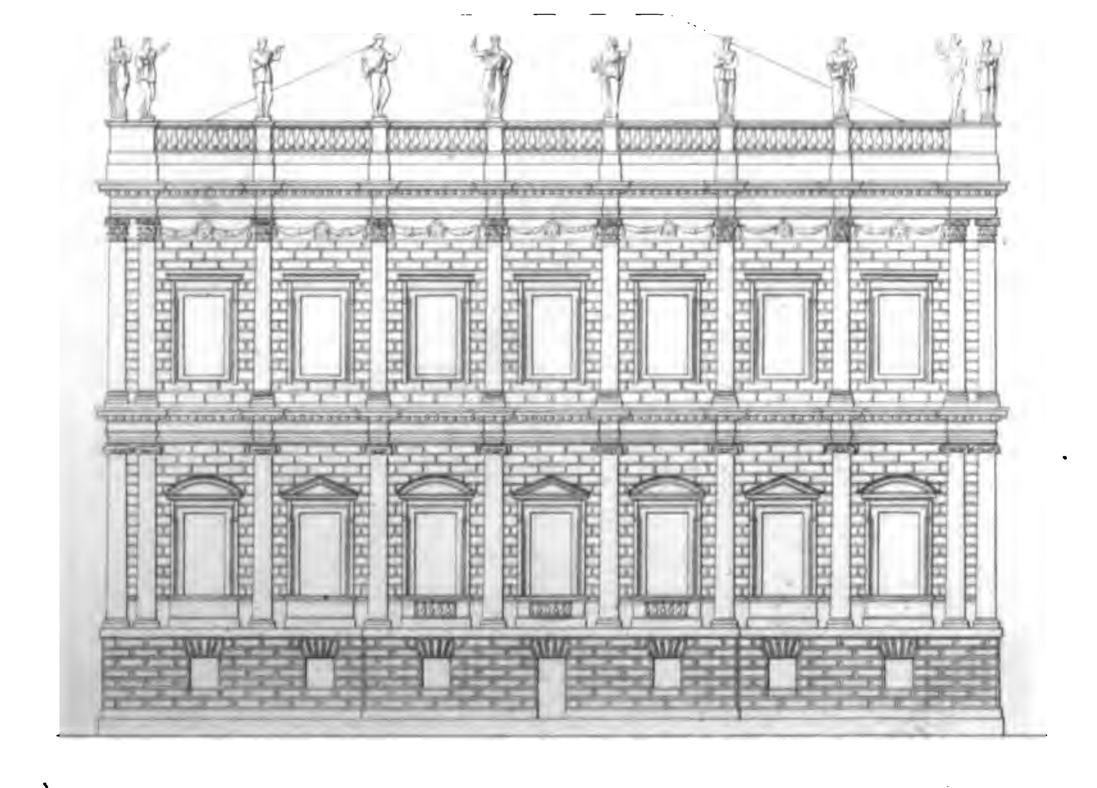
Maderne avait su réunir les différens genres de connaissance, que la profession d'architecte rendait alors nécessaires à celui qui en portait le nom, et l'architecture alors embrassait de droit et de fait la science de l'ingénieur civil et militaire. La confiance qu'il avait inspirée à tous les papes sous le règne desquels il vécut, lui fit donner la commission de reconnaître la forteresse de Ferrare, et d'en lever les plans. Une autre fois il fut chargé d'aller à Pérouse, pour détourner l'inondation causée par les eaux de la rivière de Chiana. A son retour, il fut décoré de l'ordre de l'Eperon d'Or, que le pape lui donna avec une chaîne très riche.

Si Maderne eût prolongé un peu plus sa carrière, il aurait attaché seul son nom à un des plus grands et des plus somptueux édifices de Rome, le palais Barberini, dont Urbain VIII l'avait chargé de faire les plans; mais il paraît qu'il n'en put commencer que l'élévation. Attaqué de la pierre, il s'y faisait porter en litière pour en

suivre et diriger les travaux. Ses conceptions furent depuis réduites à une moindre étendue par Bernin, qui eut la plus grande part à l'exécution de ce palais, et remplaça Maderne pour toutes les grandes entreprises publiques ou particulières de son âge.



INIGO JONES.



E. Olivier sc.

FAÇADE DU PALAIS DE WHITE HALL, À LONDRES

T. 2. p. 129

INIGO JONES,

NÉ A LONDRES VERS 1572, MORT VERS 1652.

Le nom propre ou de famille de cet architecte est *Jones*; son prénom *Inigo*, que l'on a l'usage d'associer à son vrai nom, est espagnol, et lui fut donné au baptême par des marchands d'Espagne qui étaient liés d'affaires avec son père.

Inigo Jones était né dans le voisinage de Saint-Paul, à Londres, où son père était, à ce qu'on croit, tailleur d'habits. Les uns disent qu'il fut mis en apprentissage chez un menuisier; les autres, qu'il reçut une éducation soignée. Toujours est-il certain que, de très bonne heure, il montra d'heureuses dispositions pour la peinture, surtout pour le paysage, genre dans lequel il fit, par la suite, preuve de talent, comme en font foi quelques ouvrages de lui conservés à Chiswick-House, maison de campagne du duc de Devonshire, à quatre milles de Londres.

Ses talens le recommandèrent au comte d'Arundel, ou, selon d'autres, à Guillaume, comte de Pembroke. Ce fut aux frais d'un de ces deux seigneurs qu'il voyagea en Italie et dans d'autres contrées de l'Europe, où, pour perfectionner son goût et accroître ses connaissances, il

étudia ce que chaque pays avait, en fait d'arts, de plus recommandable.

Mais l'Italie surtout obtint sa prédilection, et détermina le choix de l'art auquel devaient se fixer ses études. Venise devint le lieu de sa résidence ordinaire; et bientôt la préférence donnée à cette ville, fit présager qu'il aspirait à devenir l'imitateur ou le rival du célèbre architecte, qui embellissait alors tout le Vicentin des merveilles de son art. Inigo Jones n'était encore qu'étudiant, et déjà une réputation prématurée indiquait en lui un maître habile. Cette réputation le fit appeler par Christian IV, roi de Danemark, qui le nomma son architecte.

Inigo Jones était depuis quelque temps en possession de cette place, lorsque Christian, dont la sœur avait épousé Jacques Ier, roi d'Angleterre, vint dans ce pays et y ramena notre architecte, qui sentit se réveiller en lui l'amour de la patrie. La munificence du roi Jacques vint fortifier ses sentimens, en lui donnant plus d'une occasion de mettre ses talens en évidence.

M. Seward dit, on ne voit pas sur quel fondement, que le premier ouvrage exécuté par Inigo Jones, après son premier voyage en Italie, fut la décoration de l'intérieur de l'église de Sainte-Catherine, dans Leadenhall street. Ce qu'on sait, c'est qu'aussitôt après son arrivée en Angleterre, la reine le nomma son architecte; que bientôt il fut, sous le même titre, attaché au service du prince Henri, à la confiance duquel il répondit avec tant de probité et d'intelligence, que le roi lui donna la survivance de la place d'inspecteur général de ses bâtimens.

Le prince Henri étant mort l'an 1612, Inigo Jones fit un second voyage en Italie, et y resta quelques années, s'exerçant de plus en plus dans l'architecture, son art favori, jusqu'au moment où vint à vaquer en Angleterre la place d'inspecteur général des bâtimens du roi, à laquelle il fut appelé. En y entrant, il fit preuve d'un désintéressement assez rare : son prédécesseur avait, dans des circonstances extraordinaires, grevé son administration d'une dette considérable. Le conseil privé fit venir le nouvel inspecteur pour avoir son opinion sur les moyens d'éteindre cette dette. Inigo Jones, entre autres moyens, non-seulement offrit de servir sans émolumens dans tout ce qui dépendrait de lui, mais encore il persuada à tous ceux qui lui étaient associés d'en faire autant, jusqu'à ce que la dette fût entièrement acquittée, et ainsi on parvint à payer l'arriéré.

C'est dans l'intervalle qui sépare le premier du second voyage d'Inigo Jones en Italie, que Walpole croit qu'on peut placer la construction des édifices de cet architecte, dont le goût est moins pur et tient encore un peu de la manière gothique.

En l'année 1620, le roi étant à Wilton, habitation du comte de Pembroke, vint à parler de cet amas surprenant de pierres appelé *Stone Henge*, dans la plaine de Salisbury, près de Wilton. Inigo Jones fut mandé par lord Pembroke, et reçut du roi l'ordre de faire des observations, et de donner son opinion sur l'origine du *Stone Henge*. Il se mit aussitôt à l'œuvre; et avec beaucoup de peine et de dépenses, il entreprit de mesurer et rechercher les fondations de cette masse pour en découvrir ou en deviner la forme originaire. Il crut enfin

pouvoir établir quelques rapports entre cette espèce de monument et les édifices antiques dont il avait étudié les ruines en Italie. La tête toute remplie des restes d'antiques édifices et des grandeurs de Rome, après beaucoup de raisonnemens appuyés de beaucoup d'autorités, il conclut que la masse en question devait avoir été un temple romain dédié à *Cœlus*, le plus ancien des dieux, construit au temps où le pouvoir de Rome s'était étendu sur la Grande-Bretagne, et probablement dans cet espace de temps qui sépare l'administration d'Agricola du règne de Constantin-le-Grand. Rien n'a depuis justifié cette conjecture.

Inigo Jones remit son mémoire au roi, qui, dans la même année 1620, le chargea de la réparation de la cathédrale de Saint-Paul, à Londres. Cette vieille église gothique menaçait ruine dans plus d'une partie. Notre architecte en répara deux façades, celles de la croisée, et de chaque côté il en réédifia le frontispice, qu'il décora d'un ordre corinthien. On voit, dans le recueil de ses œuvres, le plan et l'élévation d'une de ces façades, ouvrage qui, comme on le devine bien, a dû disparaître avec l'ancienne cathédrale, lors de sa reconstruction par Christophe Wren. Nous devons avouer que la critique qu'on fit alors de cette restauration était fondée. Tout édifice veut être restauré dans chacune de ses parties, selon le style et le goût de son ensemble. Si le mélange de deux genres de bâtir est discordant, c'est surtout celui du goût gothique uni aux ordonnances grecques dont le système régulier, mis en opposition avec une irrégularité systématique, ne peut que blesser l'esprit et les yeux.

Le roi Jacques mourut, et son successeur Charles Ier, ainsi que la reine son épouse, honorèrent de leur confiance Inigo Jones, qui, maintenu dans sa place et ses emplois, fut bientôt chargé de réaliser la grande entreprise du palais royal de Whitehall, dont il avait fait les plans et arrêté tous les détails sous le règne précédent.

C'est là l'ouvrage dans lequel il est le plus facile aujourd'hui d'apprécier le génie et le goût de cet architecte. Nous avons, pour en prendre et en donner une juste idée, les plans et élévations de cet immense édifice, recueillis par M. Kent, dans l'œuvre gravée en grand d'Inigo Jones; et plus heureusement encore, il s'est conservé à Londres un fragment assez considérable de ce palais inachevé, qui brille au milieu de cette ville comme l'architecture du vieux Louvre à Paris.

On peut affirmer que jamais un plus grand et plus magnifique ensemble de palais ne fut conçu et projeté par aucun architecte, dans aucun pays. Si les malheurs du temps n'en eussent pas interrompu l'exécution, Londres pourrait se vanter de posséder le chef-d'œuvre des palais modernes. Ce n'est plus aujourd'hui que sur des dessins qu'on peut juger cette vaste conception.

Rien de plus grand, de plus simple, de plus régulier et de plus varié tout à-la-fois, que le plan conçu par Inigo Jones. Il faut se figurer un vaste quadrangle dont l'espace se divise en trois parties égales. Celle du milieu n'est autre chose qu'une cour immense qui traverse tout le palais. Les deux parties collatérales se composent chacune de trois cours environnées de bâtimens, dont les masses se correspondent, avec quelques variétés.

L'élévation du tout ensemble offre dans les quatre façades de son extérieur la plus parfaite symétrie. Chacune est formée de masses de bâtimens dont les dispositions, les ordonnances, se balancent dans un motif général et uniforme, qu'interrompent toutefois, avec beaucoup de goût, certaines variations d'avant-corps et de retraites, certaines diversités de hauteur dans leurs élévations. L'intérieur, soumis au même système de masses et d'ordonnances variées, semble être une collection de toutes les parties de disposition, de décoration et d'ajustement que le bon goût peut appliquer aux ouvrages de l'architecture civile.

La description de tous les corps de bâtimens qu'Inigo Jones a eu l'art de coordonner, dans ce palais, à un plan d'une aussi vaste étendue, exigerait, et peut-être en pure perte, un grand nombre de pages, tant les mots ont souvent peu le moyen de faire comprendre à l'esprit ce qui doit lui arriver par les yeux. Nous avons cru d'ailleurs devoir d'autant moins nous étendre sur des détails aussi multipliés que, comme on l'a dit, l'édifice de Whitehall, à l'exception d'une façade qui n'en est pas la trentième partie, est resté sans exécution. Il nous suffira donc de renvoyer le lecteur au recueil dont nous avons déjà parlé.

C'est là qu'on verra avec quel succès Inigo Jones s'était approprié la manière et le goût de Palladio dans l'architecture civile. Il n'y a pas une partie de sa vaste composition qui ne rappelle, soit dans la proportion des ordres, de leurs profils, de leurs détails, soit dans les formes des chambranles, des portes ou des fenêtres, soit dans l'emploi des portiques, des soubassemens, des

refends ou des bossages, ce style simple, élégant, riche et noble, solide à-la-fois et léger, que l'architecte vicentin sut appliquer avec tant d'art aux palais des grands comme aux demeures des particuliers.

Ceci ne tend pas, au reste, à rabaisser le mérite et la gloire d'Inigo Jones. Imiter comme il a su le faire, c'est être toujours original.

On peut s'en convaincre par ce beau fragment du palais de Whitehall, appelé *Banquetin-house*, qui servit pendant quelque temps à la réception des ambassadeurs, et dont le plafond fut peint quelques années après par Rubens. Il se compose d'un soubassement rustique fort haut, sur lequel s'élèvent deux étages percés chacun de sept fenêtres. Chaque étage a, dans son élévation, une ordonnance de pilastres et de colonnes. Celles d'en bas sont ioniques; l'ordre supérieur est corinthien, avec chapiteau composite : le tout se termine par un attique avec balustrade. Quelques détails dans cette façade peuvent prêter à la critique. On préférerait que la corniche ne profilât point en ressaut sur les colonnes engagées. On voudrait ne pas trouver dans l'entablement ionique la pratique abusive de la frise bombée, à moins que l'intention n'ait été d'y sculpter un ornement. Malgré ces légères irrégularités, l'aspect du monument en impose. Faible partie détachée d'un grand tout, elle en donne la plus haute idée, sous le rapport du style et de l'exécution. En un mot, on croit être en face d'un édifice de Palladio.

Un des plus grands et des plus remarquables monumens d'architecture de l'Angleterre, celui de Greenwich, à six milles de Londres, sur le bord de la Tamise, fut

conçu par Inigo Jones, et terminé par Web, son élève.

Ce vaste ensemble de bâtimens, qui sert aujourd'hui d'hospice aux invalides de la marine, avait d'abord été projeté pour une autre destination. Inigo Jones devait en faire un palais pour Charles Ier, d'autres disent pour la reine-mère. Un seul des différens corps de bâtimens dont il devait se composer fut terminé par lui. Interrompue par les évènemens politiques du temps, sa construction était dans cet état, lorsque Guillaume III résolut de céder les bâtisses et les terreins à l'établissement des invalides de mer. En vue de cette destination nouvelle, on donna à l'édifice d'Inigo Jones un pendant qui en fut une répétition exacte, et on accompagna l'un et l'autre d'édifices isolés entre eux, mais se raccordant tous à l'ensemble d'un plan général et d'un bel effet.

Nous ignorons si l'ensemble qu'on voit actuellement aurait été, dans l'origine, projeté par Inigo Jones, ou si le changement d'emploi y aura introduit des dispositions nouvelles.

Quoiqu'il en soit, le grand corps d'édifice, objet principal du monument, suffirait à la réputation de l'architecte. C'est un très beau quadrangle au milieu duquel est une cour environnée par quatre lignes de bâtimens, deux moins élevés qui servent de jonction aux deux autres. Chacun de ces derniers a sa façade extérieure et intérieure formée d'un soubassement, sur lequel s'élève un ordre corinthien, qui occupe toute la hauteur du rez-de-chaussée et de l'étage supérieur. Un attique, surmonté d'une balustrade, couronne cette ordonnance. Deux corps avancés, avec quatre colonnes adossées, et

supportant un fronton, font la principale décoration de cette façade. Au milieu se trouve la porte, accompagnée de pilastres accouplés, lesquels correspondent à égal nombre de semblables pilastres aux angles; et ils se raccordent, en retour, avec quatre autres pilastres en rapport avec les quatre colonnes du milieu de l'aile, colonnes formant un péristyle avec fronton, dans le milieu de la ligne dont on a parlé, ou, si l'on veut, de l'aile qui, de chaque côté, réunit les deux grands corps dont on vient de décrire la façade. Chacune de ces ailes est moins élevée de la hauteur de l'attique; elle est percée au rez-de-chaussée et au premier étage, de fenêtres taillées dans des bossages qui donnent un caractère fort mâle à leur aspect.

Nous avons dit que l'édifice dont on vient de parcourir les principales masses, avait été répété en pendant avec une parfaite symétrie. Inigo Jones en est donc toujours l'auteur; car en architecture la copie s'obtient par des procédés tellement mécaniques et infaillibles, qu'il n'y a aucun honneur pour le copiste.

Nous ne dirons rien ici de toutes les autres additions faites depuis à l'hôpital de Greenwich, et qui furent l'ouvrage d'artistes divers et de temps successifs.

On ne peut encore s'empêcher de reconnaître, dans ce qui fut l'œuvre d'Inigo Jones, une imitation fort heureuse du goût de Palladio, dont il se montra le digne élève; et l'on doit dire qu'aucun architecte, depuis ce grand maître, n'en a mieux reproduit le style et le génie, parce que nul ne s'en était plus approprié les principes; différence importante qu'il faut toujours faire dans les arts, entre celui qui imite en n'opérant que d'a-

près les ouvrages des grands maîtres, et celui dont l'imitation nous prouve qu'il n'a pu opérer que d'après les principes qui les ont guidés eux-mêmes.

Généralement on manque de notions bien avérées tant sur la vie que sur les ouvrages d'Inigo Jones. Le dictionnaire biographique de Chalmers, que nous avons consulté, est très superficiel sur ces deux points. Il faudrait des recherches qui, nous le croyons, n'ont point encore eu lieu, pour faire distinguer dans les ouvrages attribués à cet architecte, ceux dont il a pu ne donner que les projets, et qui auront été exécutés après lui; ceux qu'il avait commencés, et que ses élèves ont continués; enfin ceux qui depuis lui ont été ou restaurés ou modifiés.

Nous ne saurions dire dans laquelle de ces trois catégories, il serait permis de ranger l'église de Saint-Paul, sur la place de Covent-Garden, que l'on vante à Londres comme un de ses chefs-d'œuvre. Ce dont il nous semble qu'on devrait s'étonner le plus en le voyant, ce serait peut-être la célébrité dont il jouit, si l'on ne savait qu'aucune ville n'étant aussi pauvre en édifices sacrés, il a dû s'y établir en ce genre des réputations à bon marché. Ce monument offre à la vérité, dans son frontispice, un péristyle de quatre colonnes d'un ordre qu'on a appelé toscan, et qui en sera, si l'on veut que, selon l'échelle systématique moderne, le toscan soit l'ordre qui exprime la pauvreté; car après le caractère simple du dorique, il n'y a guère d'autre nom à donner à une composition qui est plus que simple. Or, si cette église se fait remarquer par quelque chose, c'est bien certainement par un excès de simplicité, par une absence de

toute qualité, tant au-dedans qu'au-dehors, et par un dénûment de toute ressource d'art, et qui frappe jusque dans le comble, que quelques-uns ont comparé au toit d'une grange. On a donc beaucoup de peine à s'expliquer ici l'étrange contraste de cette architecture, avec celle de tous les autres édifices qu'on attribue à Inigo Jones.

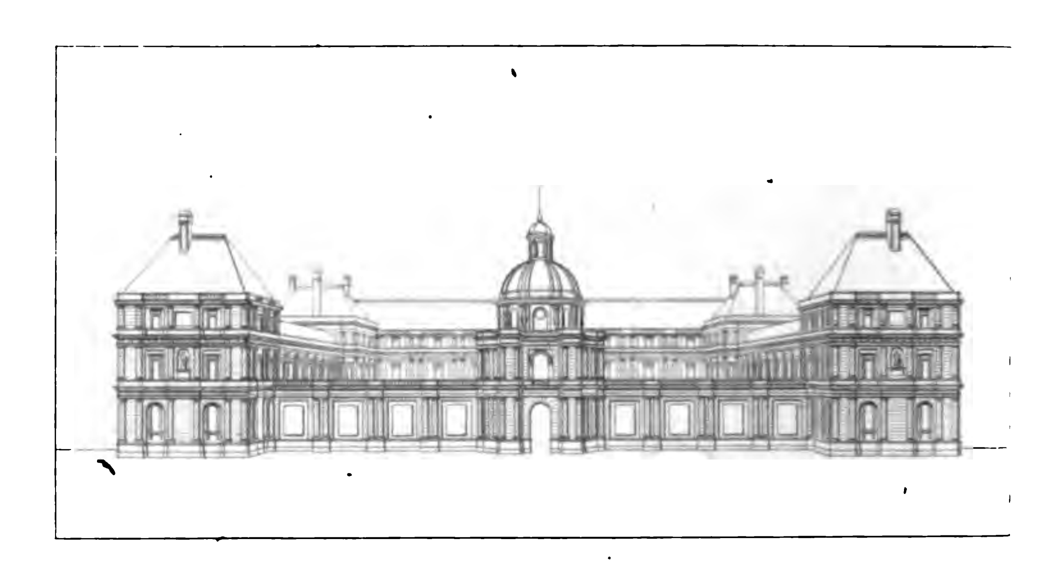
Nous voudrions être suffisamment autorisé à faire ici mention de ce grand nombre de palais de ville ou de campagne, tous plus remarquables les uns que les autres, par la variété et le bon goût des inventions et dont on fait honneur à cet architecte. Mais d'une part les notices qu'on en trouve sont insuffisantes; d'autre part, le recueil des œuvres d'Inigo Jones, publié par M. Kent, et que nous avons déjà cité, contient à la vérité beaucoup de plans et d'élévations d'édifices divers. Cependant l'auteur de ce recueil a omis de faire connaître si ces dessins sont ceux de bâtimens existans ou qui ont existé, ou bien s'ils ne sont que des projets sans exécution. Celui donc qui voudrait y puiser la matière d'une notice vraiment historique sur l'étendue des travaux de l'architecte, ne pourrait faire aucun usage de la plupart de ces dessins. On ne pourrait en effet appuyer sur de simples projets dessinés l'opinion qu'on peut prendre, soit de la valeur de l'art, soit de celle de l'artiste.

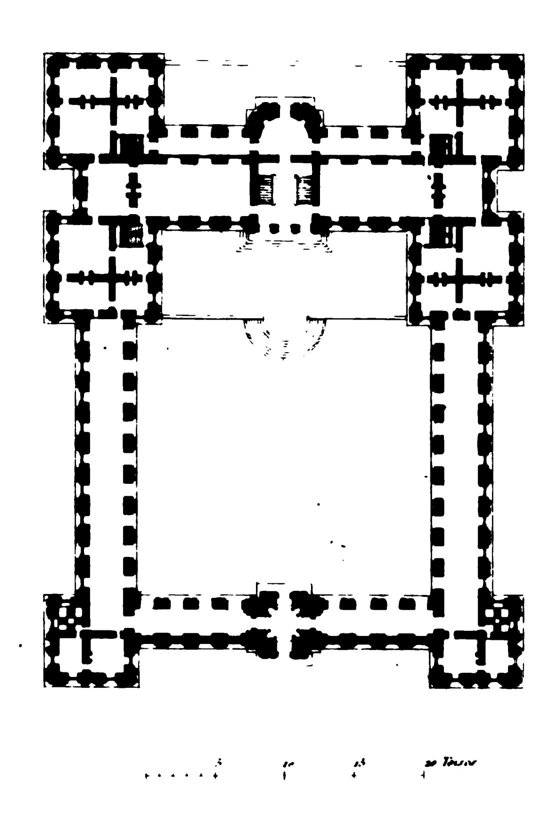
Tout ce qu'on doit dire de ces dessins, c'est qu'il n'en est pas un dont on ne doive ou desirer que son exécution ait eu lieu, ou regretter qu'elle n'ait pas été réalisée. Dans tous on retrouve le goût, la pureté, l'élégance des grands architectes du seizième siècle en Italie. Ce recueil sera toujours utilement consulté par tous ceux

qui voudront appliquer à l'architecture civile les formes, les ordonnances, et surtout le caractère qui distinguent les œuvres des Grecs et des Romains, caractère que quelques hommes ont remis en honneur dans le cours du seizième siècle, et qu'aucunes circonstances n'ont fait reproduire depuis avec le même succès.

Il paraît qu'Inigo Jones fut atteint par les malheurs du temps où il vécut. Dévoué à la personne de l'infortuné Charles Ier, il partagea les disgrâces qu'encourait alors le prétendu crime d'être royaliste et catholique; et il n'évita, dit-on, un sort plus rigoureux, qu'en payant la taxe arbitraire de quatre à cinq mille livres sterling, somme énorme pour la modicité de sa fortune. Le chagrin produit par un enchaînement de malheurs abrégea ses jours. On croit qu'il mourut en 1652.







5 10 15 20 Toises

E. Olivier sc.

ÉLÉVATION ET PLAN DU PALAIS DU LUXEMBOURG, À PARIS.

DE BROSSE (JACQUES),

ARCHITECTE FRANÇAIS QUI VÉCUT DANS LE XVIIe SIÈCLE.

Plus d'un biographe s'est plu à joindre dans les collections des vies d'hommes célèbres, la représentation de leurs figures à la peinture de leurs caractères, et au détail de leurs actions ou de leurs ouvrages. L'histoire des plus fameux architectes tirerait, sans doute, de la vue de leurs portraits un nouvel intérêt. Cependant nous avons préferé dans cette collection, mettre en tête de la vie de chaque architecte le dessin de son principal ouvrage, et nous avons été engagé à cette préférence par l'impossibilité où l'on serait, de se procurer les portraits d'un grand nombre d'architectes français, surtout des plus anciens, qui ne fournissent à l'histoire d'autres témoignages de leur existence que les ouvrages de leur art et de leur génie.

Il en est peu auxquels cette négligence des contemporains soit dans le cas de faire moins de tort qu'à Jacques de Brosse. Quoiqu'on ignore jusqu'au lieu, et jusqu'à la date de sa naissance et de sa mort, les édifices qu'il a élevés dans la capitale de la France, et qui lui assurent un des premiers rangs parmi les architectes français, nous donneront bien de quoi suppléer aux

particularités oubliées de sa personne et de sa vie.

On sait, et ces monumens en font assez foi, que de Brosse vécut dans la première moitié du dix-septième siècle, sous Marie de Médicis. Cette princesse, veuve de Henri IV, forma le projet de construire un palais où elle fût logée plus commodément qu'au Louvre. Elle acheta donc en 1611, et pour la somme de quatre-vingt-dix milles livres, l'hôtel de Luxembourg, qui tombait en ruines, et qui a donné son nom au nouveau palais. On joignit au terrein de cet hôtel celui de plusieurs possessions et maisons voisines, ce qui forma toute l'étendue de l'emplacement dont nous donnerons tout-à-l'heure les dimensions.

Marie de Médicis, née à Florence, c'est-à-dire dans une des plus belles villes de l'Italie, au milieu du plus beau siècle des arts, et au sein d'une cour voluptueuse et magnifique, avait contracté le goût de ce luxe des bâtimens qui était naturel à son pays, et que la France ne connaissait pas encore. Elle avait pris dans sa patrie les idées d'une grande et solide architecture. Elle voulut les naturaliser dans la patrie qu'elle avait adoptée. On croirait encore que l'amour de son pays, que le desir de se retrouver en quelque sorte à Florence au milieu de Paris, en lui suggérant la construction de son nouveau palais, lui auraient inspiré le choix du style, qui en fait le principal caractère.

Qui connaît la force du sentiment attachée à l'amour de la patrie, sait aussi combien il est ingénieux à se repaître des moindres souvenirs qui lui restituent en idée l'objet de ses regrets. Si les plantes natales, si les chants qui charmèrent notre enfance, ont dans la suite tant

de pouvoir sur notre imagination, croit-on que l'architecture en ait moins sur nous, elle qui peut non-seulement retracer, mais reproduire en réalité, par l'imitation qu'elle èn fait, les lieux qui nous virent naître?

Le palais du Luxembourg offre une répétition trop sensible du goût et du style des constructions de la Toscane, pour qu'on puisse y méconnaître l'esprit qui reproduisit à Paris un genre de bâtir jusqu'alors peu usité dans cette ville, et resté depuis sans imitation. Je parle de ce genre d'ordonnance et de construction tout en bossages extrêmement saillans. Marie avait habité à Florence, ou le palais Médicis, ou le palais Pitti, devenu, après la mort de son propriétaire, le séjour habituel des grands-ducs de Toscane. Elle voulut que l'architecture de ce dernier servît de type au goût de celui qu'elle devait habiter.

Il ne faut pas croire cependant, comme on l'a trop souvent répété, que l'un ait été une copie de l'autre. Imiter, en tout genre d'ouvrages, les principes, le goût et la manière de son auteur, ce n'est copier ni l'ouvrage ni l'auteur. L'idée de copier emporte avec soi celle d'une similitude, qu'on peut appeler mécanique. Imiter au contraire, dans le sens des beaux-arts, comporte l'idée d'une opération morale, c'est-à-dire de l'esprit et de l'intelligence, surtout s'il s'agit, dans l'imitation, de ces qualités que l'esprit et l'intelligence peuvent seuls saisir et définir. Or voilà celles que de Brosse chercha à transporter du palais Pitti dans le palais du Luxembourg, et ces qualités furent celles de la grandeur, de la force et de l'énergie, produites par les masses de la con-

struction, et la solidité imposante de l'appareil et des matériaux.

Si l'on excepte, en effet, ce style de bossages dans lequel l'architecte français resta, quant au goût colossal du genre, à un degré fort inférieur à ce qui put lui servir de modèle, chez l'architecte florentin, on sera obligé de dire que les deux édifices ont les plus grandes dissemblances dans le plan général, dans l'ensemble des élévations variées, et tant à l'extérieur que dans les distributions intérieures.

De Brosse, sur qui était tombé le choix de la reine, ne négligea rien pour la satisfaire. Il lui fit plusieurs projets. Celui qu'elle préféra fut envoyé par ses ordres en Italie, et dans d'autres pays encore, aux architectes les plus en crédit pour recueillir leurs observations. Il paraît qu'il obtint les plus honorables suffrages. Bernin, qui vit le bâtiment terminé lors de son voyage à Paris, convenait qu'il n'y avait nulle part de palais ni mieux bâti ni plus régulier.

La plus grande dimension du palais du Luxembourg est de 180 pieds; la moindre, c'est-à-dire celle de la face qui regarde la rue qui y aboutit, est de 150. Son plan général forme un carré presque exact, dont toutes les parties sont en symétrie les unes avec les autres (on parle du plan général, avant les modifications opérées par les nouvelles destinations). Sa simplicité répond à sa régularité. Il consiste en une très grande cour, environnée de portiques, et flanquée, dans ses angles, de quatre bâtimens carrés qu'on appelle pavillons. Les vastes et spacieuses galeries qui font, au rez-de-chaussée, parcourir à couvert toute l'étendue du bâtiment, lui donnent un

grand air de magnificence. La partie la moins heureuse de la disposition générale consiste, sur le jardin, dans la répétition des deux pavillons qui de ce côté composent la façade. Ces deux gros pavillons, trop voisins des deux qu'ils semblent doubler, se communiquent, dans leur aspect, une pesanteur réciproque. On les croirait ajoutés après coup, pour augmenter le local intérieur des appartemens.

Nous nous étendrons d'autant moins sur les intérieurs de ce grand palais, que les différentes destinations qui lui ont été successivement données, ont fait disparaître presque en entier l'ouvrage de de Brosse. Le changement des mœurs et des usages y aurait, tout seul, opéré des modifications de détail assez nombreuses. L'extérieur seul s'est conservé intact, et cette partie est celle qui constitue plus spécialement l'architecture, par conséquent ce qu'on appelle l'élévation.

On peut considérer celle-ci sous deux rapports, savoir, la composition ou l'ensemble des masses, et leur décoration. Sous le premier point de vue, ce palais mérite les plus grands éloges. On ne citerait guère, en aucun pays, un aussi grand ensemble, qui offrît avec autant d'unité et de régularité, un aspect à-la-fois plus varié et plus pittoresque, surtout dans sa façade d'entrée. Cet effet résulte de l'avant-corps du milieu, couronné par cette coupole qui se trouve liée fort heureusement aux deux pavillons d'angle, et sert ainsi, ou de motif, ou de raccordement à leur hauteur.

De Brosse en entremêlant sa composition de ces énormes pavillons, ne fit que suivre une des traditions des anciens châteaux-forts dont la France était encore

couverte. Mais ce qui aurait pu n'offrir que des disparates et des masses décousues, comme on le pratiquait autrefois, est devenu, au palais du Luxembourg, la source même d'une des beautés de sa composition, dans l'ensemble et l'effet de l'élévation. Loin donc que l'homme de goût se plaigne de leur répétition, il regretterait de ne les y pas trouver, ou qu'on les supprimât, tant l'architecte à su les rendre nécessaires à l'ordonnance générale.

Quant à la décoration du palais, même esprit de régularité et d'unité. Les mêmes ordres règnent au-dehors de l'édifice, et dans toute son étendue, comme dans l'intérieur de la cour. Tout le rez-de-chaussée est en arcades, formées par des pieds-droits, ornés de pilastres plus ou moins accouplés, selon le plus ou le moins de largeur du champ qu'ils occupent. L'ordre régnant partout au rez-de-chaussée est une sorte de prétendu toscan, coupé par des bossages, et de la manière la plus uniforme dans tout le développement de l'édifice.

Le second ordre, ou celui du premier étage, se trouve appliqué avec la même uniformité en pilastres, sur toutes les parties de trumeaux entre les fenêtres, et en colonnes adossées dans toutes les masses formant avant-corps. Cet ordre est dorique. Son entablement est orné de triglyphes et de métopes, dont la distribution est devenue souvent irrégulière par l'effet de tous les ressauts partiels, qu'on ne pouvait guère éviter dans un ensemble composé de tant de masses diverses. Les bossages qui règnent dans toute l'ordonnance de cet étage, au lieu d'être continus en hauteur, sont à bandes alternatives, autant sur les trumeaux que sur les

colonnes et les pilastres. Partout les bossages ont leurs angles arrondis.

Cet emploi de bossages, appliqué sans distinction aucune à toutes les masses et à tous les détails du palais du Luxembourg, lui donne un caractère particulier au milieu des autres édifices de Paris. Nous avons dit que c'était le véritable point de ressemblance qu'on y trouve avec le goût des monumens de la Toscane. C'est ici qu'on peut se permettre quelques observations critiques sur la nature du bossage, sur les parties où il est convenablement employé, sur l'abus qu'on peut en faire, si l'on en généralise indiscrètement l'emploi.

En architecture, il y a deux ordres de choses à distinguer. Il y a le système architectonique grec, système d'imitation analogique en vertu duquel les colonnes, leurs détails, leurs accessoires, et tout ce qui forme l'ensemble qui en résulte, est considéré comme représentant, librement sans doute, une espèce de modèle ou de type primitif. Il y a ensuite l'ordre de choses purement positif de la construction, qui ne comporte aucun genre d'imitation et de transposition, où les matériaux, en pierre par exemple, ne sont que des pierres. Or partout où la pierre ne peut être censée représentative d'aucun objet, d'aucun élément, d'aucun modèle étrangers à elle, comme dans de simples murailles, dans les masses destinées à être et à rester de simples masses, le bossage, qui n'est censé être qu'un bloc de pierre resté plus ou moins brut, y convient parfaitement, selon le degré de solidité qu'on veut rendre plus ou moins apparent. Mais si à des murs ainsi façonnés on veut associer des ordres de colonnes, avec tous les caractères du sys-

tème imitatif dont on a parlé, il deviendra tout-à-fait irraisonnable, c'est-à-dire contre la raison et la nature de ce système, de lui faire partager le genre purement matériel et inimitatif de la construction, qui se compose de blocs bruts et d'assises découpées par les bossages. C'est bien pire si, dans l'abus d'une telle méprise, on en vient jusqu'à composer le fût d'une colonne, alternativement de tambours circulaires et de blocs quadrangulaires. On pourrait quelquefois rendre une raison de cette pratique, en se prêtant à une hypothèse en vertu de laquelle on regarderait l'édifice, ou la devanture d'un bâtiment quelconque, comme taillée à même ou sculptée dans une masse de rocher. Mais cette fiction devient inadmissible à l'égard de colonnes plus ou moins isolées.

Nous ne pouvons nier que l'abus de raisonnement qu'on a essayé de faire comprendre n'ait été porté au plus haut point à Florence, dans la cour du palais Pitti, par Ammanati, successeur de Brunelleschi, qui aura pu en donner la première idée. Sans doute voulant introduire les ordres dans l'intérieur de cette cour, laquelle devait rappeler le style de l'extérieur, il était difficile de ne pas les faire participer au ton alors dominant, et qui déjà dominait dans tout le reste de la masse. Aussi y voit-on les colonnes adossées de toute cette ordonnance, coupées par des rangées horizontales de bossages qui y sont prononcés avec une prodigieuse saillie. Tout cet ensemble porte un tel caractère de grandeur et de force imposante, outre beaucoup d'autres genres de mérite, qu'il force en quelque sorte le goût lui-même à approuver ce que la raison, si elle était seule juge, serait portée à condamner.

Si on passe au parallèle de l'ouvrage de de Brosse, il semble tout d'abord que cet emploi du bossage ne fut dans le palais du Luxembourg qu'une imitation incomplète et affaiblie des modèles florentins. L'architecte français, en arrondissant partout ses bossages, a émoussé, si l'on peut dire, l'âpreté de leur effet, et son style, en cessant d'être fort, est tombé dans le lourd et dans le monotone. Il y a encore quelques autres considérations qui pourraient expliquer pourquoi tels usages, telles pratiques inspirés par la nature propre des matériaux d'un pays, conviennent moins au même emploi dans un autre, avec d'autres matières. Florence exploite dans ses carrières des matériaux énormes, dont les masses semblent appeler ou justifier l'emploi colossal du bossage. On doute que la pierre de Paris se prête avec autant de convenance à la fiction de ce genre. Dans tous les cas, et devant produire un beaucoup moindre effet, de Brosse eût peut-être mieux fait de le tempérer encore par des parties lisses qui auraient produit quelque variété, et des oppositions qu'on cherche en vain et qu'on desirerait à cette grande construction.

Dans le même temps qu'il élevait le plus considérable de tous les palais en France, après le Louvre, de Brosse érigeait le plus beau frontispice d'église qu'on eût vu jusqu'alors à Paris. Je veux parler du portail de Saint-Gervais, qui fut bâti à cette époque, c'est-à-dire en 1616. Ce fut Louis XIII qui en posa la première pierre.

Quelques reproches que le goût puisse faire au genre des devantures d'église, ou des portails à plusieurs étages et en placage, on est forcé d'avouer que l'architecture, au renouvellement des arts, ayant hérité en ce genre de la

procérité des élévations gothiques, et de la hauteur disparate de leurs nefs avec les bas-côtés, il se trouva peut-être là un problème difficile à résoudre par le système des ordres réguliers, et selon les lois de l'unité. On doit donc d'autant moins adresser à de Brosse le reproche de ce goût, que forcé de se conformer à une élévation qu'il ne pouvait ni corriger ni modifier, il n'a pas eu le choix du genre. Ajoutons que, dans l'obligation où il s'est trouvé d'en faire emploi, il a su, par la sévérité des formes et la régularité des ordres, introduire dans son ensemble un vrai mérite qui lui a procuré une réputation durable.

Ce portail se compose de trois ordres grecs : le dorique, l'ionique et le corinthien.

Le premier étage a huit colonnes doriques. Les quatre latérales, deux de chaque côté, sont engagées d'un sixième dans le vif du mur. Les quatre qui forment l'avant-corps du milieu sont adossées à des pilastres. La saillie de cet avant-corps, au milieu duquel est la porte d'entrée dans la nef, a autorisé de Brosse à le surmonter d'un fronton triangulaire : cet ordre dorique est très conforme au goût et aux proportions données par Vignola. Sans tenir en rien de la sévérité de l'ancien dorique grec, alors inconnu, on ne peut nier que selon le système de l'échelle moderne des ordres, il n'ait la fermeté et la gravité qui lui conviennent.

L'ordre du milieu, ou l'ionique, s'élève sur le même plan que le dorique. Leur différence principale consiste dans leur entablement; celui du dorique est continu au-dessus du portique d'entrée; dans l'ionique, il ressaute au-dessus de la grande fenêtre qui correspond à

la porte, et les piédestaux partagent les ressauts de l'entablement.

L'ordre supérieur, ou le corinthien, pose sur un piédestal dont la proportion est entre le tiers et le quart de la colonne. La composition de ce troisième étage ne consiste qu'en quatre colonnes divisées aussi par une grande fenêtre cintrée, et qui posent à l'aplomb des colonnes des deux étages inférieurs. Cette disposition produit dans l'ensemble du frontispice un effet pyramidal, qui semble avoir dû être inspiré par la bâtisse même de l'église.

Il serait, comme on l'a déjà dit, aussi inutile qu'il serait peut-être injuste de soumettre l'ouvrage de de Brosse à une censure de détails, que ce genre de portail ne saurait comporter, et que celui-ci surtout mérite beaucoup moins que d'autres. On ne peut pas s'empêcher de reconnaître que cet architecte, par un caractère assez prononcé de formes et de profils, par un style assez mâle quoique tendant à la lourdeur, a su racheter le manque d'effet, et l'espèce d'insipidité d'un parti de décoration, qui ne parle ni à l'imagination ni aux yeux. Disons qu'il y a su faire entrer plus de sagesse et d'harmonie, qu'on n'en vit depuis dans les nombreuses imitations qui en ont été produites à Paris; qu'enfin il faudrait, pour en bien juger l'effet, le dégager des habitations qui empêchent d'en embrasser l'ensemble.

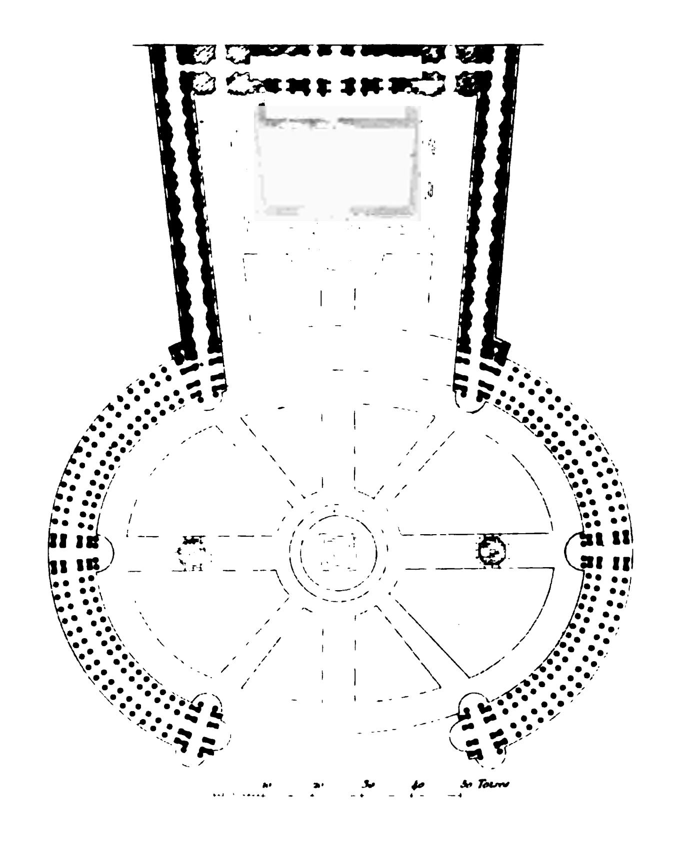
La grande salle du Palais-de-Justice ayant été consumée par un incendie, en 1618, de Brosse fut chargé de la reconstruire; et en 1622 elle fut achevée et mise dans l'état où nous la voyons aujourd'hui. Elle se compose de deux grandes nefs collatérales bâties en pierre

de taille, voûtées en plein cintre et divisées, dans le sens de leur longueur, par un rang d'arcades qui posent sur des piliers. Elle ne reçoit de jour que par les grandes ouvertures cintrées qui sont aux deux extrémités de chaque nef, grande et belle manière d'éclairer un vaste local. L'ordre dorique a été appliqué à la décoration de ce double vaisseau. Généralement, à un certain nombre près d'irrégularités, dans la distribution, soit des triglyphes de la frise, soit de quelques pilastres, on y observe un caractère également soutenu, un grand parti, un style grave, et comme dans tous les ouvrages de de Brosse, voisin de la lourdeur et de la monotonie. Mais l'effet du grand y domine, et l'ensemble impose silence à la critique des détails.

Le dernier ouvrage célèbre de de Brosse est l'aqueduc d'Arcueil, à deux lieues de Paris. Il fut achevé en 1624. Sa longueur est d'environ 1,200 pieds, sur 72 de haut, dans l'endroit le moins élevé. On ne parle ici que du conduit élevé sur des arcades, et qui traverse le vallon arrosé par la rivière de Bièvre, à Arcueil. Ces arcades, qui sont au nombre de vingt, ont de 4 à 5 toises d'ouverture ; il faut toutefois entendre par là des intervalles que séparent des contreforts. Dix seulement sont cintrés, et parmi ces dix, trois ont été remplis, apparemment pour en rendre la construction plus solide, précaution qui paraîtrait inutile si, dans de pareils travaux, le trop de solidité pouvait jamais être regardé comme un excès. La longueur totale du conduit depuis Rongis, où est la prise d'eau, jusqu'au château-d'eau, près l'Observatoire, est de 6,609 toises.

De Brosse ne négligea point d'appliquer à cette construction, certains détails d'architecture, qui ajoutent quelque intérêt aux soins qu'il prit de sa solidité. L'aqueduc a un entablement orné de modillons, et qui règne dans toute son étendue. Tout l'appareil est en pierres de taille parfaitement jointes. Une voûte en grandes pierres couvre le conduit de l'édifice, comparable, sous plus d'un rapport, aux plus beaux ouvrages de ce genre.





ÉLÉVATION ET PLAN DE LA COLONNADE DE S.T PIERRE, À ROME.

BERNINI (JEAN-LAURENT),

NÉ A NAPLES EN 1589, MORT A ROME EN 1680.

PEINTRE, sculpteur et architecte tout à-la-fois, Bernin dut au rare talent qu'il développa dans les trois arts, sa haute célébrité; il la dut aux ouvrages nombreux, qui, dans chacun de ces genres, ont occupé sa vie. Leur nombre est si considérable, que la postérité, suivant la remarque d'un de ses biographes, aura peine à croire qu'ils soient tous l'œuvre d'un seul homme. Comme la fable a jadis attribué à un seul héros, les exploits de plusieurs qui avaient porté le même nom, ainsi les âges futurs refuseront peut-être à Bernin l'honneur de tous les ouvrages qu'il a produits, en repartissant sur plusieurs ce qui lui appartient en propre.

A dire vrai, ce serait de cet étonnant ensemble de productions, et ce serait encore de la comparaison qui les expliquerait, en les rapprochant entre elles, que résulterait la juste appréciation de son génie et l'opinion qu'on doit concevoir de son talent. Toutefois nous bornerons cet article à l'histoire de ses travaux d'architecture, et à quelques réflexions critiques sur son goût.

Naples donna le jour à Bernin. Il y naquit en 1589. Cependant son père, Pierre Bernin, était né en Toscane, où il avait exercé la sculpture avec assez de distinction.

L'espoir de la fortune le conduisit à Naples, où il épousa Angelica Galante, mère de notre artiste. Mais appelé à Rome par Paul V pour y décorer la chapelle Pauline de Sainte-Marie-Majeure, il vint s'établir dans cette ville avec sa famille.

Le goût de Laurent Bernin son fils, pour les arts du dessin, s'était manifesté dès sa plus tendre enfance. Les premières leçons de la sculpture avaient fait l'amusement de son plus bas âge. Mais le séjour de Rome, et la vue des grands modèles vinrent accélérer chez lui le développement d'une précocité extraordinaire. Paul V fut étonné de trouver un sculpteur habile dans un enfant de dix ans. Il prévit dès-lors ce qu'il deviendrait un jour. Le cardinal Maffei Barberin admirait avec lui ces prodiges d'un talent prématuré. *Veillez*, lui dit le pape, *sur les études de Bernin, et soyez le garant des succès qu'on a droit d'en attendre. Je me flatte qu'il deviendra le Michel-Ange de son siècle.*

Ces pronostics flatteurs ne firent d'autre impression sur l'esprit du jeune Bernin, que de l'animer à les justifier. L'amour de la vraie gloire le préserva des séductions de la vanité. Un seul desir excitait son ambition, c'était que son nom pût mériter de se placer à côté de ceux de ses plus célèbres prédécesseurs. Il se trouvait un jour dans la basilique de Saint-Pierre avec Annibal Carrache et d'autres habiles maîtres. En sortant de l'église, et se retournant vers la coupole, *Ce ne sera point*, dit Carrache, *un médiocre effort de génie que d'élever sous ce dôme une confession digne d'un temple aussi auguste. Puissé-je*, reprend Bernin, *être l'heureux artiste qu'une si belle entreprise attend!* Ses vœux furent exaucés, comme on le verra.

Plusieurs bustes de grands personnages, quelques statues des meilleures qui soient sorties de sa main, avaient déjà donné à Bernin la réputation d'un grand sculpteur et du premier de son siècle. Il n'avait pas vingt ans. A quel point ne devait-il donc pas arriver, si la maturité relative du talent chez chaque individu n'avait un terme fixe, auquel le temps et les efforts n'ajoutent souvent rien? Bernin reconnut lui-même cette vérité. Revoyant au bout de quarante ans quelques morceaux de son premier âge, qu'on admire encore aujourd'hui, à la villa Borghese, *Que j'ai fait peu de progrès,* s'écria-t-il, *pendant tant d'années dans l'art de la sculpture!*

La mort de Grégoire XV laissa vacant le trône de saint Pierre. Maffei Barberin fut nommé pour l'occuper; ses grandes qualités l'y avaient appelé. Le vœu des artistes surtout avait été rempli. Le sien fut de répondre aux grandes espérances qu'il avait fait concevoir. Il fit venir Bernin. *Vous êtes heureux sans doute*, lui dit-il, *de voir Maffei Barberin pape; mais il s'estime plus heureux encore de ce que Bernin vit sous son règne.* Dès-lors il lui communiqua les grands projets d'embellissemens dont il voulait lui confier l'exécution.

La première entreprise à laquelle il employa le génie de Bernin fut ce qu'on appelle la confession de Saint-Pierre: on donne ce nom en Italie aux autels placés sur les corps des martyrs. La *confession*, ou l'autel de l'ancien Saint-Pierre, s'élevait à l'endroit ou avaient été inhumés les corps de saint Pierre et de saint Paul, et l'autel du nouveau temple est encore à la même place. Or, dans la vieille basilique douze colonnes torses en marbre formaient la décoration du grand autel. Quelques-

uns ont avancé, sans preuve, que Constantin les avait fait venir de Grèce pour cette destination; tant est, qu'elles furent placées au lieu indiqué par le pape Grégoire III, qui gouvernait l'église en 731. Huit de ces colonnes ornent aujourd'hui les quatre tribunes à balcon des piliers du dôme. Deux sont à la chapelle du saint-sacrement, une que Piranesi a gravée, est dans la chapelle du crucifix, et la douzième fut brisée dans la déposition qu'on en fit. (1)

Quoiqu'on ignore d'où viennent originairement ces colonnes torses, et quel est leur véritable titre d'antiquité, on en a dit assez pour montrer aux critiques d'un goût sévère, 1° que Bernin ne fut pas l'auteur de ce qu'ils appellent un caprice d'architecture que tout le monde, à la vérité, condamnerait dans un ouvrage de construction, où la solidité des colonnes et des supports doit être aussi apparente que réelle; 2° que Bernin fut induit, par l'exemple de l'ancienne confession de Saint-Pierre, à en reproduire la tradition et l'imitation dans la nouvelle.

Il faut savoir encore que cette composition, que nous appelons baldaquin, à l'instar d'un impérial de lit, a son origine dans l'antique *Ciborium* des premières églises, où le tabernacle, surmonté d'une sorte de dais à colonnes, était environné de rideaux qu'on ouvrait ou fermait à volonté. La tradition de ces usages nous rend compte des raisons qui dirigèrent l'invention de Bernin dans la composition de son baldaquin. N'ayant dû s'y

(1) Ces détails sont tirés d'une note de Carlo Fea, dans son édition de Winckelmann. (*Osservazioni sull' architettura degli antichi.*)

soumettre à aucune des convenances d'une architecture positive et rigoureuse, on ne saurait faire à sa conception l'application sérieuse d'aucune règle ni d'aucun système de l'art; et de fait, il nous y apprend lui-même qu'il ne voulut donner à son œuvre ni la réalité ni l'apparence d'une construction régulière et architecturale. Au fond, une sorte d'impériale de dais, ses pentes et son amortissement, rien de tout cela ne saurait passer pour être de l'architecture; et si le goût d'une ordonnance sévère y eût mal convenu, il est permis de croire qu'à des formes et à des détails arbitraires, rien ne convenait mieux que l'arbitraire des formes et des détails de la colonne torse.

Une des premières difficultés de l'entreprise de Bernin devait être de placer dans un aussi vaste local, et sous l'immense coupole de Saint-Pierre, un objet dont les proportions répondissent à celle de l'ensemble. Or c'est là un des rares mérites de ce grand ouvrage où Bernin déploya, comme décorateur, toutes les ressources de son esprit, où l'on ne peut que vanter la magnificence du travail jointe à celle de la matière, et dans lequel, tout en l'admirant, on peut se plaindre de deux choses, l'une, qu'il ait été fondu aux dépens du métal du Panthéon; l'autre, qu'il ait donné lieu à tant de mauvaises imitations.

Le pape, avant de récompenser Bernin, consulta plusieurs personnes. Une d'entre elles, ignorante autant qu'intéressée, ouvrit l'avis qu'on donnât à l'artiste une chaine d'or de cinq cents ducats (cinq mille cinq cents livres). *C'est fort bien,* répondit le pape, *l'or sera pour Bernin, la chaine conviendrait à l'auteur de ce conseil.* Il fit sur-le-champ porter à Bernin dix mille écus (cinquante

mille livres), accorda plusieurs pensions, et un bénéfice à chacun de ses deux frères.

Bernin donnait, dans des entreprises moins importantes, plus d'une preuve de la fécondité de son génie, et d'une rare aptitude à proportionner chaque invention au besoin de chaque localité. C'est souvent par de petites choses qu'on apprécie mieux cette importante qualité. Ainsi deux fontaines peu célèbres, mais chacune d'un genre et d'un goût différens, donnèrent lieu d'admirer ce qu'il y avait de ressources dans l'imagination de Bernin. Pour l'une, située place d'Espagne, il avait à mettre en œuvre un assez grand volume d'eau, mais qu'il était impossible de faire jaillir à une certaine élévation. Il imagina donc de pratiquer un grand bassin ovale, au milieu duquel il représenta une barque qui coule à fond. La pression qu'elle opère en s'enfonçant est censée faire monter l'eau qu'on voit s'écouler par les écoutilles, qui forment autant de robinets particuliers où l'on prend de l'eau plus aisément. On appelle à Rome cette fontaine la Barcacia, ou la mauvaise barque. L'autre fontaine, qui fait l'ornement de la place Barberini, est d'un genre plus poétique. Bernin n'avait à y faire jouer qu'un filet d'eau, mais susceptible de produire un jet d'une assez grande hauteur. Il y figura Glaucus, au milieu d'une grande coquille double, qui est supportée au centre d'un plus grand bassin par quatre dauphins. Le dieu marin tient des deux mains une conque dans laquelle il souffle, et d'où il fait jaillir l'eau, qui retombe en pluie dans la coquille, et de là dans le bassin inférieur.

Urbain VIII pressait vivement Bernin d'orner avec

des niches les quatre énormes pieds-droits qui soutiennent la coupole de Saint-Pierre. Il exécuta ce projet, et bientôt les pieds-droits furent décorés de quatre grandes statues colossales, dont une (celle de saint Longin) est de sa main. Ces niches, et les escaliers pratiqués dans l'intérieur des massifs, pour monter aux tribunes à balcon dont on a déjà parlé, servirent de prétexte aux envieux de notre artiste pour attaquer sa réputation. Ils imputaient l'effet des lézardes de la coupole à un prétendu affaiblissement de la masse des piliers. On a mieux expliqué, depuis, la cause de ces désunions, qui ont lieu dans toutes les coupoles construites comme l'est celle de Saint-Pierre. Mais en supposant que les vides pratiqués dans les piliers auraient pu contribuer au mal, ce qu'il faut dire encore, c'est qu'ils n'étaient point du fait de Bernin; ils avaient été, dès l'origine, ménagés dans la construction. Les envieux le savaient aussi; mais la malignité, bien que convaincue d'imposture, ne renonce pas pour cela au plaisir de nuire, et la satire ne cessa pas ses poursuites.

Toutefois la réputation de Bernin était trop bien établie pour avoir à souffrir de ces attaques; il n'y répondit qu'en donnant de nouvelles preuves de son habileté, dans une multitude d'ouvrages dont nous ne pourrions, sans une trop grande prolixité, présenter ici la simple énumération. Obligés de choisir, nous devons citer parmi les monumens qu'il construisit à cette époque, le magnifique palais Barberin, où l'on admire, entre autres traits de son habileté, ce bel escalier bâti en limaçon sur un plan elliptique ou ovale, dont l'idée est aussi ingénieuse que l'ensemble en est majestueux. La façade

du palais dont il dirigea l'exécution consiste en un grand corps à trois rangs d'arcades ou de portiques, renfoncé entre les deux ailes du palais, moins riches d'architecture, et percées chacune, dans leur partie antérieure, de trois fenêtres à chacun de leurs trois étages. On admire surtout, au rez-de-chaussée, l'ordre dorique, dont l'ajustement est aussi bien entendu que l'exécution en est sage et régulière. Ce palais, un des plus remarquables de Rome, aurait offert un ensemble plus parfait, si tous les accessoires en eussent été terminés suivant les projets que Bernin en avait donnés, mais dont ses autres occupations l'empêchèrent de suivre l'exécution.

Son nom était fameux dans toute l'Europe. La sculpture surtout avait propagé au loin sa renommée. Charles Ier lui fit tenir trois de ses portraits, peints par Wandick, sous trois aspects, pour qu'il en combinât les traits dans un buste en marbre. Le cardinal Mazarin, dans le même temps, lui faisait offrir douze mille écus romains de pension, pour l'attirer à Paris, mais le pape ne put se résoudre à le laisser partir. Bernin, disait-il, était fait pour Rome, et Rome était faite pour lui. Afin de l'y attacher de plus en plus, il ne cessait de l'exhorter à s'engager dans les liens du mariage. L'artiste céda à ces instances, il se maria en 1639, et vécut trente-cinq ans avec sa femme, dont il eut une famille assez nombreuse.

Urbain VIII, après avoir fait décorer l'intérieur de Saint-Pierre, prit la résolution d'en orner aussi l'extérieur, en élevant les deux campaniles, dont la façade, selon les projets de Charles Maderne, devait être accompagnée. Chargé par le pape du soin de cette entreprise,

Bernin commença par consulter les deux constructeurs, qui, vers la fin du pontificat de Paul V, avaient travaillé aux fondations du corps d'édifice, sur lequel devrait s'appuyer la construction nouvelle. D'après les assurances positives qu'ils donnèrent de la bonté des fondemens, le campanile de la partie droite du péristyle fut entrepris. Il se composait de deux étages ornés de colonnes, les unes corinthiennes, les autres composites : le tout avait 77 palmes de haut. A la réserve de la pyramide qui devait couronner le tout, et qu'on n'avait exécutée qu'en bois. Le campanile était achevé, lorsque la partie du frontispice de Saint-Pierre, qui lui servait de soubassement, s'ouvrit en plusieurs endroits. Aussitôt les ennemis de Bernin se déchaînèrent contre lui. Leurs clameurs parvinrent aux oreilles du pape, qui feignit de ne les point entendre. Les plus habiles avaient décidé que Bernin ne pouvait pas être l'auteur du mal, qui d'ailleurs n'était pas sans remède; qu'il suffirait de renforcer les fondations de cette partie, puis de rachever le campanile commencé, et de lui donner son pendant. La chose aurait eu lieu si la mort d'Urbain VIII n'eût arrêté toute l'entreprise.

Sous Innocent X, Bernin ne trouva pas la même faveur. Des hommes ignorans et mal intentionnés lui déclarèrent une guerre ouverte; ils persuadèrent au nouveau pontife que le poids de la tour entraînerait la chute du portail. Bernin demanda et obtint que le terrein fût sondé. Il aurait même été question de diminuer, par quelque suppression, le poids du campanile; mais le parti opposé avait résolu sa destruction, et il l'emporta. Le campanile fut détruit en 1647; peut-être n'y

a-t-il guère lieu de le regretter, soit pour l'honneur de Bernin, soit eu égard au bon effet du frontispice de Saint-Pierre.

Bernin ne fut pas insensible à cette disgrâce; mais il la fit servir à exercer sa philosophie. Lorsque ses ennemis croyaient l'avoir vaincu sur un point, il triomphait d'eux sur un autre, en donnant les dessins de la chapelle Cornaro à l'église de la Victoire, où il plaçait son célèbre groupe de Sainte-Thérèse, qu'il regardait comme son chef-d'œuvre, et qui l'est en effet, considéré dans ce genre pittoresque de sculpture auquel Bernin a donné son nom. Dans le même temps le magnifique mausolée d'Urbain VIII, à Saint-Pierre, mettait le sceau à sa réputation.

Mais l'impression des discours de ses ennemis était plus forte que celle de ses nouveaux succès sur l'esprit du pape, qui avait résolu de l'éloigner des travaux dont il méditait l'entreprise. Innocent X avait le dessein de faire élever au milieu de la place Navone, l'obélisque importé à Rome sous le règne de l'empereur Carracalla, et qui était resté enseveli sous les ruines de son cirque. Les plus habiles artistes de Rome avaient été appelés à donner des projets pour l'exécution d'une magnifique fontaine. Bernin seul n'avait été ni invité ni consulté. Cependant le prince Ludovisi, neveu du pape, lui commanda en secret un modèle, qu'il fit porter de même, au palais Pamphili, dans une pièce que devait traverser le pape en sortant de table. La nouveauté de l'idée, la richesse de l'invention et du sujet étonnèrent le pontife. *Voilà*, s'écria-t-il, *un tour du prince Ludovisi. On sera donc forcé d'employer Bernin.* Il le manda

sur-le-champ ; et après toutes sortes de démonstrations amicales, et, si l'on peut dire, de regret d'avoir négligé un homme tel que lui, il le chargea d'exécuter l'ouvrage, dont il ne pouvait se lasser d'admirer le modèle.

Dès ce moment le pape admit Bernin dans ses bonnes grâces, et jusque dans l'intimité d'un commerce familier. *Cet artiste*, disait-il, *est né pour vivre avec les princes.* Le grand ouvrage de la fontaine Navone fut entrepris, et on doit le regarder non-seulement comme une des heureuses compositions de Bernin, mais comme la plus heureuse de toutes celles qu'on pourrait y comparer dans le même genre, et partout ailleurs. Le tout était terminé, mais non encore découvert au public. Le pape, impatient de jouir de sa vue, entra enfin dans l'enceinte qui avait été pratiquée pour les travaux. Il y passa deux heures sous les tentes, sans pouvoir lasser son admiration. Les eaux cependant n'y avaient pas encore joué, quoique tout fût préparé pour les recevoir. Le pape s'en allait et demandait à Bernin quand il comptait les y faire arriver. *Je ne le sais pas au juste*, répond-il ; *mais je ferai en sorte que ce soit au plus tôt.* A l'instant le signal est donné : le fracas des eaux jaillissantes avertit le pape de se retourner. *Le plaisir de la surprise que vous m'avez donné*, dit-il à l'artiste, *prolongera ma vie de dix ans.*

Ce que Bernin fit de plus remarquable en architecture, vers la fin du pontificat d'Innocent X, fut le palais appelé aujourd'hui de Monte Citorio, et bâti pour le prince Ludovisi, qu'Innocent XII destina depuis à être le palais de justice. C'est un très vaste corps de bâtiment, dont l'élévation extérieure présente une ordonnance assez noble. Son plan sur la place, au lieu d'être

en ligne droite, décrit une portion de cercle, ou plutôt un polygone dont les angles sont très obtus, en sorte que la façade se compose de plusieurs pans, aux angles desquels sont des pilastres corinthiens. On met cet édifice au rang des plus grands qui soient à Rome, et des plus sages que Bernin ait produits. Telle fut la fécondité de cet artiste, en tout genre, qu'il faut bien faire, parmi les monumens qu'il a construits, un choix de ceux que leur renommée ne permettrait pas de passer sous silence.

Le pontificat d'Alexandre VII vit élever celui qui non-seulement l'emporte sur toutes ses autres créations à Rome, mais qui n'a point son rival dans le reste de l'Europe. A peine assis sur le trône de saint Pierre, le nouveau pontife appela Bernin, et lui commanda de décorer, d'une manière aussi neuve que magnifique, les avenues de la basilique du Vatican. Les somptueux portiques de la place de Saint-Pierre sortirent bientôt de terre. C'est la fameuse colonnade, qui seule eut suffi pour immortaliser le nom de Bernin, sous lequel elle est aussi connue que sous celui de l'église même. Depuis les pompeuses entreprises des empereurs romains, jamais l'architecture n'avait rien entrèpris d'aussi magnifique, uniquement pour le plaisir de la magnificence. A peine dans ces peintures de monumens enchantés, que rêve à son gré le génie de la féerie, le poète pourrait-il nous donner l'idée de ce qu'éprouve, en réalité, le spectateur qui parcourt les riches aspects des colonnades et de la place de Saint-Pierre.

Le projet de faire précéder le portail de ce temple par des avant-portiques dignes de lui était né, dit-on, avec le monument même, dans le génie de Michel-Ange,

qui en avait emporté l'idée au tombeau. Nous doutons qu'aucun architecte eut été plus capable que Bernin d'en faire revivre la conception et de la réaliser. Ce n'était pas un problème de goût facile à résoudre, que celui qui consistait à annexer après coup, et de manière à ne point paraître une addition postiche, une sorte d'avant-scène au frontispice colossal de Saint-Pierre. Deux conditions étaient nécessaires à remplir. La première, de trouver, entre les portiques accessoires et la masse principale du temple, un rapport de proportions assez juste pour que l'un n'en parût que plus grand, et que les autres n'en fussent pas trop rapetissés. Mais le second point, peut-être le plus embarrassant, était le raccordement de ces galeries avec l'ordonnance architecturale du péristyle, qui, par l'effet des changemens d'élévation dus à Charles Maderne, au lieu d'être, selon le vœu des premiers architectes, en colonnes isolées, n'offrait qu'une masse de colonnes et de pilastres adossés, et à laquelle des galeries en colonnades à jour, n'auraient guère pu venir se raccorder sans une disparate assez sensible. Bernin sut vaincre tous ces obstacles, en homme habitué à jouer avec les difficultés, et à les faire même servir au succès de ses compositions. Rien ne fut plus heureux que l'art avec lequel, au moyen des deux corps de galerie montante et ornée de pilastres, qui se raccordent avec le petit ordre des portes et des deux arcades aux extrémités du portail, il sut trouver un intermédiaire en rapport réciproque, et faisant liaison, soit avec les colonnades, soit avec le frontispice.

Quatre files de colonnes disposées sur un plan demi circulaire, forment d'un côté comme de l'autre de la

place Saint-Pierre, une galerie continue en trois allées, dont celle du milieu, qui est la plus large, l'est assez pour que deux voitures y passent de front. La largeur totale de chaque colonnade est de 56 pieds. On y compte à chacune vingt-quatre pilastres carrés, et cent quarante colonnes de pierre travertine, qui posent sur les trois degrés servant de stylobate commun à toutes. La hauteur des colonnes, avec les bases et chapiteaux, est de 40 pieds. Leur ordre peut être appelé dorique; mais la frise sans triglyphes et l'entablement avec denticules, nous montrent que Bernin ne voulut s'assujétir à aucun système précis qui eût gêné la composition, et qui en eût été contrarié. Au point de centre de la partie demi circulaire de chaque colonnade, ainsi qu'à l'entrée de chacune, sont des corps avancés, surmontés d'un fronton. Une balustrade couronne l'une et l'autre, et on y a placé quatre-vingt-huit statues de 15 pieds et demi, avec leurs bases, ce qui donne à la totalité de la hauteur 65 pieds. L'allée du milieu est voûtée, les collatérales sont plafonnées, et le plafond consiste en compartimens de grands caissons carrés, formés par des plates-bandes.

Les dessins de Bernin nous apprennent que l'ouverture actuelle de la place aurait dû, selon son projet, être fermée par une troisième colonnade qui, à deux entrées près, aurait rendu l'enceinte circulaire. Ce plan ne fut pas alors suivi, et depuis on y renonça, d'autant plus que l'idée vint de prolonger les colonnades jusqu'au pont Saint-Ange. Il est douteux que ce dispendieux projet reçoive jamais son exécution. Bonani, qui a évalué la dépense des colonnades de Saint-Pierre, l'a fait monter à

huit cent cinquante mille écus romains (ou quatre millions et demi de notre monnaie).

Saint-Pierre et le Vatican sont pleins des inventions de Bernin. Le plus grand ouvrage de bronze qui existe, après le baldaquin qu'on a décrit, est encore une de ses productions : je veux parler de ce groupe des quatre pères de l'Eglise, qui soutiennent la chaire de Saint-Pierre, au fond ou au rond-point de l'église. Bernin avait la modestie de dire qu'il n'avait réussi que par hasard, dans l'ensemble si juste et si heureux de son baldaquin. A peine eut-il achevé la composition de la chaire de Saint-Pierre, qu'il alla prier André Sacchi, peintre célèbre, de venir lui en dire son avis. Le peintre, d'une humeur un peu difficile, céda non sans peine à son invitation. Arrivé à la porte de l'église, il s'y arrêta. *C'est d'ici* (dit-il) *qu'on doit vous juger;* et il ne fut pas possible de le faire avancer d'un pas. *Vos figures devraient avoir en hauteur une palme de plus.* Il dit et il s'en retourna. Bernin, dit-on, reconnut que la critique était juste; mais, à vrai dire, qu'est-ce qu'une différence de huit pouces, dans une pareille masse, aurait pu ajouter ou ôter à son effet?

Le grand escalier qui, du vestibule de Saint-Pierre, conduit à la salle qu'on appelle *sala regia*, fut, des ouvrages de Bernin, celui qui échappa le plus à la critique; ce fut aussi celui qui, pour tirer parti d'un local aussi ingrat, lui demanda le plus d'habileté. Le lieu où Sixte IV avait placé cette montée était fort obscur. Il n'était pas possible de toucher aux murs qui soutiennent la chapelle Pauline, la grande salle et la chapelle Sixtine. Bernin trouva le moyen de l'éclairer, de le dé-

corer avec des colonnes ioniques, et d'en orner la voûte par de riches caissons. A voir cette magnifique montée, on ne la croirait pas faite pour l'endroit, mais plutôt on croirait que le local aurait été préparé pour elle. Le principe de Bernin était que le talent de l'architecte doit consister, à convertir en beautés les défauts mêmes de l'emplacement. Jamais il ne le mit en pratique d'une manière plus heureuse. Une singularité qu'on y remarque, c'est que les deux côtés vont en se rétrécissant de bas en haut. Bernin fut-il contraint par le local même à prendre ce parti, ou l'a-t-il fait dans le dessein d'aider et d'ajouter, d'en bas, à l'effet d'une perspective qui tend, dans une allée droite et longue, à faire croire que les lignes parallèles vont en se rapprochant? On pense qu'en général il faut s'en rapporter à la nature des choses et à notre œil pour produire cet effet.

On dirait que Bernin aurait été formé et envoyé tout exprès, à l'époque où il parut, pour raccorder et mettre ensemble toutes les parties de Saint-Pierre et du Vatican, qui, produites dans des temps et par des artistes divers, ne semblaient pouvoir jamais se soumettre à un plan régulier. Il eut l'art de réordonner le vestibule de l'église, ses avenues, et l'escalier dont on vient de parler, en telle sorte que tout cela aujourd'hui paraît être le résultat d'une combinaison préméditée. Les deux statues équestres, l'une de Constantin, l'autre de Charlemagne, qu'il plaça aux deux extrémités du vestibule, en agrandissent singulièrement l'espace et l'aspect, et donnent au perron du grand escalier un très beau motif de décoration. On pourrait reprocher au genre décoratif de la plupart de ces ouvrages, un goût plus

fastueux que correct. En général Bernin, par l'influence que le goût de la peinture décorative exerça dans ce siècle sur tous les arts, s'attacha plus aux grands partis de l'effet dans ses compositions, qu'à la pureté des formes; mais il faut avouer que chez lui une certaine magnificence d'idées compense les négligences du style.

Cependant les grands travaux de Saint-Pierre ne l'occupaient pas tout entier. Il construisit en même temps, par ordre du pape, plusieurs édifices parmi lesquels on distingue la façade du palais des Saints-Apôtres, qui appartint depuis au duc de Bracciano. Le rez-de-chaussée est orné de refends dans toute la hauteur du soubassement, sur lequel s'élève un ordre de pilastres corinthiens composés, qui comprend la hauteur des deux étages dont le palais est formé. Les fenêtres du premier étage ont des chambranles ornés de frontons et de colonnes. Malgré beaucoup d'objections assez plausibles contre plus d'un détail de cette architecture, qu'on croirait même n'être pas toute d'un seul maître, l'ensemble de ce palais, à l'extérieur, frappe par un grand air de richesse. Nous ne dirons rien de l'intérieur, dont le plan appartient à Charles Maderne.

Un petit monument, auquel on ne saurait refuser un certain charme, indépendamment de ce que le goût du temps y a introduit de licences, est l'église de Saint-André, à Monte Cavallo, bâtie par Bernin pour le noviciat des jésuites. Son extérieur offre un parti pittoresque et varié, quant au peu d'étendue de la façade. L'intérieur du monument consiste dans une coupole ovale fort agréablement disposée, et décorée d'un ordre de pilastres corinthiens, qui règne entre les arcades for-

mant chapelles renfoncées: ces arcades sont au nombre de six, en comptant celle de l'entrée et celle qui en face est occupée par le maître-autel. Elles ont dans leur massif des portes au-dessus desquelles sont des tribunes. La voûte de la coupole, qui porte immédiatement sur l'entablement, est en compartimens divisés par des côtes saillantes qui répondent aux pilastres. De beaux caissons en stuc doré forment sa décoration. Le tout se termine par une lanterne.

Il y a en architecture une sorte de charme qui, comme ailleurs, n'est pas la beauté, mais qui tantôt y ajoute et tantôt y supplée: c'est celui qu'on peut aussi y appeler la parure. Ce charme résulte surtout et du genre et du goût de la décoration; et l'on ne peut se refuser à convenir que l'emploi des belles matières, des marbres et des métaux précieux, que leur mélange, leur accord et leur effet n'aident puissamment au plaisir des yeux, indépendamment du mérite fondamental de la forme. Bernin, arrivé après les maîtres du style grand, pur et sévère, fut porté encore par son génie à chercher l'originalité dans le luxe de l'art. Il fit pour l'architecture ce qu'avait fait autrefois le peintre qui chargea Hélène de bracelets et de colliers d'or. Entre tous ses ouvrages, aucun peut-être ne donne lieu à cette observation critique, plus que l'élégante coupole du noviciat des jésuites.

Celle qu'il construisit à l'Ariccia, bourg situé à quatre lieues de Rome, est moins magnifique que la précédente, du côté de la matière; mais le parti en est plus grand, la forme plus sage, et les détails en sont plus réguliers. L'extérieur s'annonce par un portique assez

saillant, composé d'arcades doriques, auquel font pendant deux portiques semblables, qui donnent entrée à des galeries tournantes autour du monument. Ce plan a quelque chose d'ingénieux, et la place en avant, décorée de deux fontaines, semble être, en petit, un souvenir de la place Saint-Pierre. L'intérieur de la rotonde est orné de pilastres corinthiens cannelés, avec des arcades formant huit renfoncemens, où sont sept chapelles, et la porte d'entrée en face du maître-autel. Sur les pilastres s'élèvent des arcs doubleaux qui se réunissent sous la lanterne, et leurs intervalles sont remplis par de petits caissons. L'intérieur de ce monument est un des meilleurs ouvrages de Bernin, pour la pureté de style, la sagesse de la composition et de l'exécution. On desirerait que la décoration de la voûte répondît à tout le reste par une plus grande économie de détails.

En 1664, le roi de France, Louis XIV, dont la noble ambition aspirait à tous les genres de gloire, voulut rachever le Louvre sur un plan et des dessins plus magnifiques que ceux de ses prédécesseurs. D'habiles architectes avaient déjà présenté plusieurs projets. Colbert proposa au roi de les envoyer tous à Bernin, comme à l'architecte à-la-fois le plus célèbre et le meilleur juge qu'il y eût. Celui-ci les fit repasser en France, et accompagna ses avis de deux projets de lui, qui furent goûtés par le monarque. Louis XIV étendait alors ses libéralités sur tout ce qu'il y avait d'hommes célèbres en Europe : il fit don à Bernin de son portrait enrichi de diamans, d'une valeur de trois mille écus, avec une lettre qui l'invitait à venir en France. Le monarque écrivit aussi au pape pour en obtenir la faveur (c'en était vé-

ritablement une) de laisser partir de Rome l'artiste, que la gloire de ses grands travaux avait rendu comme une propriété inaliénable de Rome. (1)

Bernin avait alors soixante-huit ans et il hésitait à entreprendre un si long voyage. Il s'y détermina enfin, et

(1) « Monsieur le chevalier Bernini,

« J'ai une estime si particulière pour votre mérite, que je desire avec empressement de voir et de connaître de plus près un artiste aussi célèbre que vous, pourvu que mes souhaits ne nuisent pas au service de sa sainteté, et qu'ils ne vous dérangent point. Telles sont les raisons qui m'engagent à expédier ce courier extraordinaire à Rome, pour vous inviter à me procurer la satisfaction de vous voir en France. J'espère que vous profiterez de l'occasion favorable que vous fournit le retour de mon cousin le duc de Créqui, mon ambassadeur extraordinaire, qui vous expliquera plus amplement les raisons qui me font desirer le plaisir de vous posséder, et celui de parler avec vous sur les beaux dessins que vous m'avez envoyés pour la construction du Louvre. Au reste, je m'en rapporte à ce que mondit cousin vous fera entendre, par rapport à mes bonnes intentions.

« Je prie Dieu, M. le chevalier Bernini, qu'il vous ait en sa sainte garde.

« Ce 11 avril, 1665.

« LOUIS. »

« Très Saint Père,

« Votre sainteté m'ayant déjà fait remettre deux dessins pour mon palais du Louvre, de la main d'un artiste aussi célèbre que le chevalier Bernini, je devrais plutôt la remercier de cette grâce que lui en demander une nouvelle. Cependant, comme il s'agit d'un palais qui sert depuis plusieurs siècles de résidence aux rois les plus zélés pour le saint-siège, parmi ceux de la chrétienté, je crois recourir à elle en toute confiance. Je supplie donc votre sainteté, si son service n'en souffre pas, d'ordonner au chevalier Bernini de venir en France, pour y faire exécuter son projet. Votre sainteté ne pourrait me faire une plus grande faveur dans la circonstance actuelle. J'ajouterai même qu'elle n'obligera personne qui soit avec plus de vénération et plus cordialement que moi,

« Très Saint Père,

« Votre très dévoué fils,

« A Paris, ce 18 avril 1665.

« LOUIS. »

quitta Rome en 1665. Paul, son second fils, Mathieu Rossi, architecte, et Jules-César, ses élèves, l'accompagnèrent.

On pourrait donner le nom de marche triomphale à son voyage. Toutes les villes par lesquelles il passa lui rendirent des honneurs extraordinaires. Le grand-duc Ferdinand Côme de Médicis lui fit faire une entrée publique à Florence, le logea dans son palais, et lui prêta sa litière jusqu'aux confins de l'Italie. Le duc de Savoie honora son passage de la manière la plus flatteuse, et le combla de présens. De toutes parts on accourait pour le voir, on s'attroupait autour de lui; il semblait, disait-il en plaisantant, qu'il fût la bête curieuse. Parvenu au pont de Bonvoisin, il reçut de la part de Louis XIV les visites et les hommages des autorités du lieu. Pareils honneurs l'attendaient dans toutes les villes qu'il devait traverser. Le nonce du pape alla au-devant de lui à une lieue de Paris, et l'accompagna jusqu'au Louvre, où un fort beau logement lui était préparé.

A son arrivée, Colbert vint le saluer de la part du roi, qui l'attendait à Saint-Germain-en-Laye. Ce monarque lui fit l'accueil le plus gracieux, et s'entretint pendant une heure avec lui sur les arts, dont il parlait en homme de goût. La première chose que Bernin proposa au roi fut de faire son buste. Le plus beau marbre fut choisi, et le ciseau hardi de l'artiste l'exécuta, sans aucun autre modèle préliminaire que quelques profils au pastel. Un jour que le roi lui avait donné une séance d'une heure sans remuer, *Miracle*, s'écria Bernin, *un roi si actif est resté une heure dans la même attitude.*

Pendant qu'il était occupé de ce portrait, on faisait les préparatifs de la construction nouvelle du Louvre,

dont le modèle avait été fait en grand et avec beaucoup de dépense. On ne saurait nier que Bernin n'eût conçu dans la disposition générale de son plan, tout ce que la grandeur des parties qu'il lui fallait accorder ensemble, et les vues du monarque pouvaient inspirer à un génie tel que le sien. Laissant de côté tous les détails intérieurs du projet, je me contenterai d'en faire connaître les deux principales idées. Il paraît d'abord que c'est à lui qu'est due la première pensée de réunir le Louvre aux Tuileries. Il faisait ensuite en avant de la façade d'entrée, une place qui devait s'étendre jusqu'au Pont-Neuf. Au milieu devait s'élever un rocher de 100 pieds de haut, avec des figures de fleuves, etc. Un vaste bassin aurait reçu l'eau de leurs urnes, pour la distribuer dans la ville. Le tout devait se terminer par la statue colossale du roi. Son projet de réunion du Louvre aux Tuileries par deux galeries parallèles, aurait fait de cet ensemble la plus grande conception architecturale des temps modernes. C'était là, à ce qu'il paraît, que Bernin devait porter la plus grande richesse de l'art. On doit le conclure des ordonnances qu'il destinait aux deux principales façades du Louvre. Celle de l'entrée, devenue la plus magnifique par le projet de Perrault, était, dans le dessin de Bernin, la moins riche, et, il faut le dire, la moins heureuse pour la distribution des étages et la disposition des masses inégales de son ordonnance. C'est à la façade intérieure, ou en regard du palais des Tuileries, que Bernin avait réservé l'aspect à-la-fois le plus simple et le plus grandiose, en y introduisant deux ordres de portiques l'un au-dessus de l'autre.

Il paraît que les vues qui avaient dirigé Louis XIV et

Colbert dans l'entreprise de la reconstruction du Louvre, n'étaient ni fixes ni bien déterminés. Peut-être n'avait-on voulu d'abord qu'un dessin nouveau qui s'adaptât à tout ce qui existait déjà, en redonnant une autre forme à l'extérieur; et cependant le projet de Bernin qu'on adoptait, tendait ou à détruire ou à dénaturer tout l'ancien; en le suivant, les anciennes façades de la cour auraient fini par n'être plus que des murs de refend. On jeta cependant les fondations de la façade d'entrée, et le roi en posa la première pierre. Plus d'une intrigue eut lieu alors, dans la vue d'arrêter les progrès de l'ouvrage. Bernin, ne pouvant se résoudre à passer l'hiver en France, obtint la permission de retourner à Rome.

On est porté à croire qu'il était entré dans cet appel de Bernin en France, plus de vanité que de desir de l'employer. On fut peut-être aussi effrayé de la dépense à laquelle son projet devait donner lieu. Bernin de son côté, avait assez de finesse pour avoir su se rendre compte de sa position, et se dégager à temps, par le prétexte du besoin de passer l'hiver à Rome. Il y eut réciprocité de convenance en tout cela, ce que prouve la générosité avec laquelle on paya son voyage. La veille de son départ, il reçut une gratification de vingt milles écus, avec la promesse d'une pension de six mille francs pour lui, et d'une de quinze cents francs pour son fils. C'était là, comme on voit, une manière, moins de payer ses travaux, que d'acheter le droit de se dégager d'avec lui, et de pouvoir renoncer à l'entreprise. A peine en effet, fut-il parti, que l'abandon de son projet fut décidé.

Ce fut en conséquence de cette résolution, que Claude Perrault, appuyé par Charles son frère, secrétaire du conseil des bâtimens formé par Colbert, présenta et fit agréer le projet du péristyle actuel du Louvre, à l'exécution duquel on ne se décida toutefois qu'après de longues délibérations, et sur la vue d'un modèle en relief, où il entra autant de morceaux en petit, qu'il devait y avoir, en grand, de pierres de taille dans l'édifice. Ce modèle fut enfin adopté, et l'exécution du monument ne fut achevée qu'en 1670.

Il résulte de cette date certaine, et de la date aussi authentique du départ de Bernin, avant l'hiver de 1665, que cet artiste ne peut pas avoir vu, en arrivant à Paris, le péristyle du Louvre exécuté, ni même son modèle en petit. Dès-lors cette générosité d'éloges que l'on prête à Bernin, la surprise que la vue de ce monument lui aurait causée, et les vers de Voltaire à ce sujet (1), tout cela doit se ranger parmi ces contes populaires, que le défaut d'histoire, et surtout le manque d'inscriptions dans nos monumens, doivent contribuer à perpétuer. Si ce trait de désintéressement qu'on rapporte de Serlio, vis-à-vis de Pierre Lescot, est vrai, quoique d'un siècle auparavant, il est possible qu'une circonstance à-peu-près semblable, en ait réveillé le souvenir et ait occasioné la méprise. Voltaire, dans son *Siècle de*

(1) A la voix de Colbert, Bernini vint de Rome,
De Perrault dans le Louvre il admira la main.
« Ah! dit-il, si Paris renferme dans son sein
« Des travaux si parfaits d'un si rare génie,
« Fallait-il m'appeler du fond de l'Italie!

VOLTAIRE, *Discours sur l'envie.*

Louis XIV, semble se rétracter. Il donne à entendre que l'admiration de Bernin aurait pu s'appliquer au dessin qu'il aurait vu du projet de Perrault; mais cette opinion n'est guère plus probable. Charles Perrault, qui suivit, dans le temps, toutes les opérations et discussions relatives, soit au projet de Bernin, soit à ceux de Claude son frère, et les a soigneusement décrites et rapportées, n'aurait pas manqué de recueillir cette anecdote, également honorable aux deux artistes: cependant il n'énonce rien qui puisse en faire soupçonner la réalité.

De retour à Rome, Bernin retrouva de la part d'Alexandre VII, et la même bienveillance et de nouvelles faveurs. Les bienfaits du pontife envers lui et sa famille ne le cédèrent point à la magnificence de Louis XIV. Clément IX, son successeur, lui témoigna le même intérêt et enchérit encore à son égard de marques d'attachement. Il l'admettait dans sa familiarité, et ne le renvoyait jamais sans les marques d'estime les plus flatteuses. Sous son pontificat, Bernin orna le pont Saint-Ange de parapets en balustrades, que surmontent des figures d'anges en marbre. Rome perdit bientôt après Clément IX, auquel succéda Clément X, vieillard octogénaire qui s'occupa fort peu des arts. Bernin goûtait sous son règne un repos dont il avait depuis long-temps besoin, et qui ne fut interrompu que par l'obligation de faire le buste du pontife, par l'exécution d'une statue de la B. Louise Albertoni, représentée expirante, pour la célèbre chapelle de S. Francesco in Ripa, et par la commande de quelques tableaux, entre lesquels on cite celui de la chapelle du saint-sacrement à Saint-Pierre.

Sous Innocent II, il termina le mausolée d'Alexan-

dre VII. Il avait quatre-vingts ans, et le ciseau obéissait encore à sa main. Son dernier ouvrage de sculpture fut un Christ, demi-figure en marbre dont il voulut faire présent à la reine de Suède Christine, retirée alors à Rome. Sur le refus qu'elle fit d'accepter ce qu'elle ne se croyait pas en état de payer, il prit le parti de le lui léguer par son testament.

Bernin travaillait à la restauration du vieux palais de la Chancellerie, et, malgré son grand âge, il était sur le point d'en terminer les travaux, lorsqu'il tomba dans une faiblesse si grande, qu'on désespéra de ses jours. Cette faiblesse fut suivie d'une fièvre lente, et d'une attaque d'apoplexie, qui le conduisit au tombeau le 28 novembre 1680, dans la quatre-vingt-deuxième année de son âge. On lui fit de magnifiques funérailles à Sainte-Marie-Majeure, où son corps fut porté. Tout ce qu'il y avait d'étrangers et de grands dans la ville se fit un devoir de l'y accompagner. Le siècle, disait la reine Christine, venait de perdre son plus bel ornement. Le jour même de la mort de Bernin, le pape avait envoyé par un de ses camériers un superbe présent à cette reine. Elle s'informa au messager du taux auquel on portait la fortune que Bernin laissait. *On l'évalue*, dit le camérier, *à la somme de quatre cent mille écus* (deux millions de livres). *J'aurais honte*, répliqua la reine, *si un tel homme avait été à mon service, qu'il eût laissé si peu.*

Indépendamment de la place que Bernin (à part son goût), mais comme homme d'un génie supérieur, doit occuper dans la haute région des arts du dessin, il en oc-

cupe encore une particulière, comme chef d'une nombreuse école, et promoteur d'un style d'imitation qui, en sculpture surtout, a porté son nom.

Aussi fécond à produire qu'infatigable au travail, Bernin ne connut jamais de délassement : le repos eût été pour lui une fatigue. On prétend que, dans le cours d'une si longue vie, les momens de loisir qu'il se permit n'auraient pas fait la somme d'un mois. C'est là une des principales causes de ce nombre prodigieux d'ouvrages, qui ont rassemblé sur lui de quoi faire la réputation de vingt artistes. La foule de ses imitateurs a multiplié encore les échos de sa renommée. Pendant long-temps la voix d'une critique impartiale n'aurait pas pu se faire entendre. Le laps de plus d'un siècle et demi nous met aujourd'hui à même de mieux apprécier, et de distinguer plus clairement les causes de la nouveauté du goût de Bernin, de l'influence réciproque de son génie sur son siècle et de l'état de son siècle sur son génie.

Quelque porté que l'on soit à faire dépendre de l'influence palpable et sensible d'un homme, les révolutions de goût qui surviennent dans la région des beaux-arts, avec un peu d'examen on reconnaît que cet homme, qu'on prend pour cause, n'est lui-même que l'effet d'une cause plus générale et prédominante. On est forcé d'avouer qu'en fait d'opinion, de goût et de manière de penser ou de voir, il ne se donne de chef, comme en tout autre genre, que parce qu'il y a déjà une multitude à conduire. Ainsi l'homme qui (comme il est arrivé à Bernin) donne son nom à un nouveau goût, en a reçu l'initiative de son siècle, c'est-à-dire des penchans et de l'impulsion nouvelle des hommes de son temps.

Il existe un mouvement continuel, lorsqu'il n'est pas contenu par de puissans principes de résistance, dans les élémens producteurs des œuvres du génie. Ce mouvement moral, qu'on appelle invention, ou besoin de nouveauté, utile aux progrès des arts, qu'il vivifie, développe et mûrit, est aussi celui qui, sans qu'on s'en aperçoive, les détériore et les détruit. Les Grecs seuls paraissent avoir bien entendu ce que doit être l'invention, dans les arts d'imitation de la nature : c'est qu'ils firent ce que fait la nature, aussi invariable dans les types de ses ouvrages, que variée dans les détails de leurs empreintes ou de leurs modifications. L'art chez eux, à l'instar de la nature, avait fixé à chaque genre d'ouvrage, à chaque catégorie de sujets, à chaque espèce d'objets imitables, un caractère de formes fondamentales, base constante et finale d'une multitude infinie de diversités, où l'esprit de l'homme trouvait ce qui est conforme à sa nature complexe, la fixité de la raison dans l'unité, la mobilité de l'instinct du plaisir dans la variété.

Je ne parlerai point ici des causes morales et religieuses surtout, qui, après avoir émancipé les arts, surent les retenir en Grèce entre les bornes d'une routine stationnaire, et l'indiscipline d'une liberté sans limite. En traçant ce peu de traits, je n'ai prétendu que faire connaître un régime qui fut l'opposé de celui qu'on vit les arts modernes obligés de suivre, emportés qu'ils furent par la facilité d'innovation et de changement continuel, qu'aucune cause de résistance active ne put comprimer, depuis surtout qu'ils furent réduits à n'être que l'amusement de la société. Or s'il est un art qui par la nature de sa constitution soit plus particulièrement

asservi aux caprices du besoin et aux besoins du caprice, lorsqu'il ne trouve de régulateur ni dans l'influence de l'exemple que lui peuvent donner les autres arts, ni dans des rites consacrés par d'imposans modèles, c'est bien sans doute l'architecture.

Comme nous n'avons eu à considérer Bernin dans cet ouvrage que comme architecte, ce sera également en vue du goût qu'il porta dans l'art de bâtir, et par son analogie avec son goût dans l'art de sculpter, que nous lui appliquerons brièvement quelques résultats des considérations précédentes.

Après que le génie de l'imitation eut parcouru, pendant deux siècles, les degrés d'accroissement qu'il lui fut donné d'atteindre, en suivant les doctrines et les modèles de l'antiquité, la peinture se trouva lancée, par le fait d'entreprises inconnues aux anciens, dans les espaces immenses, soit de ces voûtes sphériques que la hardiesse de la construction élevait de toute part, et semblait vouloir porter jusqu'aux cieux, soit des vastes plafonds qui, dans les palais des grands, réclamèrent aussi les prestiges d'une décoration audacieuse. La sculpture moderne, par un sort inverse de celui qu'eut constamment la sculpture antique, avait presque toujours, depuis la renaissance, reçu l'influence du goût de la peinture. Sage et mesurée dans ses conceptions et ses pratiques, tant que l'art de peindre resta dans ses limites anciennes, elle se trouva forcée d'en suivre la marche ou les écarts, pour se mettre en harmonie avec elle, lorsque surtout elle s'y associait dans des ouvrages de décoration, c'est-à-dire qu'elle dut viser aussi à l'effet, par des formes de convention, par une plus grande largeur de masses, et par

cette facilité qui naturellement exclue la correction. De là naquit le goût pittoresque dans la composition, dans l'exécution, dans les bas-reliefs, dans le jet de draperies, dans les détails accessoires. Enfin ce goût de décoration, qui ne cherche qu'à séduire de loin les yeux, devait affecter également tous les ouvrages, même ceux qui sont le plus à la portée de la vue.

Bernin, doué du génie le plus souple et du talent le plus facile, porta au plus haut degré d'habileté ce goût du pittoresque dans sa sculpture, comme on peut s'en convaincre. Ses mouvemens sont gracieux, mais d'une grâce affectée; son dessin est agréable, mais n'a ni correction ni noblesse. Il donne certainement la vie à ses marbres, et la matière s'est amollie sous son ciseau, mais c'est aux dépens de la pureté des formes. Ses draperies sont des masses d'étoffe, et souvent manquent de plis formés par l'art. Il faudrait à ses compositions les couleurs de Lanfranc ou de Cortone. Tout en admirant chez lui une prodigieuse capacité, on ne sait ce qu'on doit le plus regretter, ou qu'il ait eu la prétention à une fausse originalité, ou qu'il ait été suivi par tant de mauvais copistes.

D'après cette communauté de goût, qui unit ordinairement, dans une même manière, les opérations et les procédés des trois arts du dessin, on serait tenté de croire qu'il aurait appliqué à l'architecture, la même indépendance des maximes de l'antiquité, et se serait joué du système des règles de l'art antique. Cette grande aberration fut réservée à un de ses contemporains. Quand on compare le goût de Bernin, dans l'architecture, à celui des écoles qui le précédèrent, et à celui de l'é-

cole qui le suivit, on ne peut l'accuser que d'une chose, c'est d'avoir été la transition du bon au mauvais goût. Il avait trop d'esprit et de raison pour aller, comme le fit bientôt Borromini, reniant tout principe d'ordre en architecture, y détruire par système, tout esprit de système imitatif, et finir par la réduire à n'être, au gré de chaque imagination, qu'un jeu arbitraire de formes fantastiques nées du hasard, assemblages que le caprice produit, et que le caprice détruit à volonté. Bernin ne s'affranchit ni du principe des types consacrés ni des lois qui en émanent: il s'affranchit seulement de leur rigueur, et par là il ouvrit la porte par où passèrent toutes les licences et tous les abus du dix-septième siècle.

En général, quoiqu'on ne puisse le proposer, ni comme modèle à suivre, ni comme exemple à fuir, et bien qu'il ait respecté les proportions dans les ordres, les bases de l'eurythmie dans les détails des profils, et les principes de l'harmonie des lignes, il n'a jamais approché de la pureté des auteurs classiques du seizième siècle. Son style a plus de pompe que de vraie grandeur, plus d'ostentation que de véritable richesse.

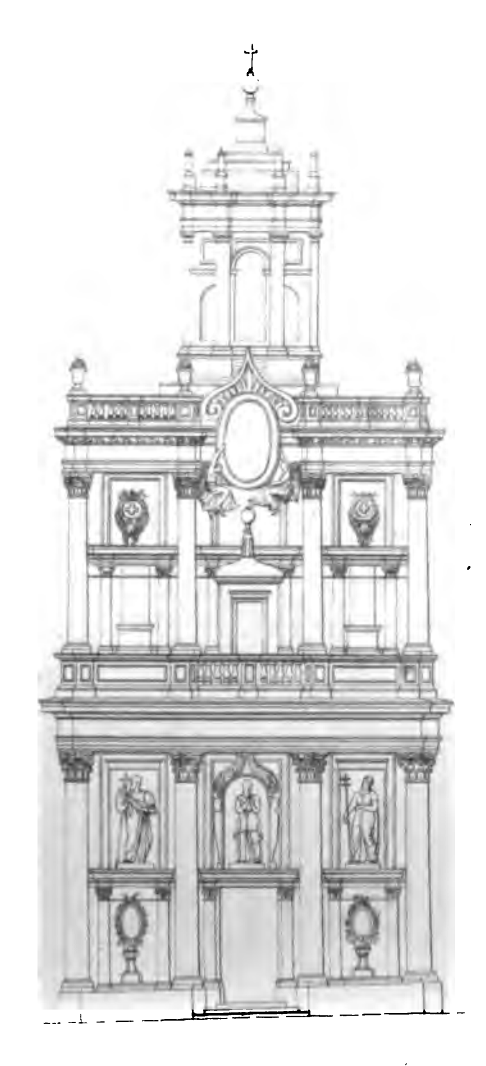
Quant à ce qui regarde le génie de la composition, il peut prendre place avec les plus grands maîtres. Personne n'eut plus de ressources dans l'esprit, personne ne fut plus ingénieux, plus habile à tirer parti des difficultés, plus fécond en idées heureuses. Sa place de Saint-Pierre, son escalier du Vatican, son palais Barberini, sa place Navone, sont des ouvrages marqués au coin de l'imagination la plus facile et la plus riche, et d'une rare intelligence.

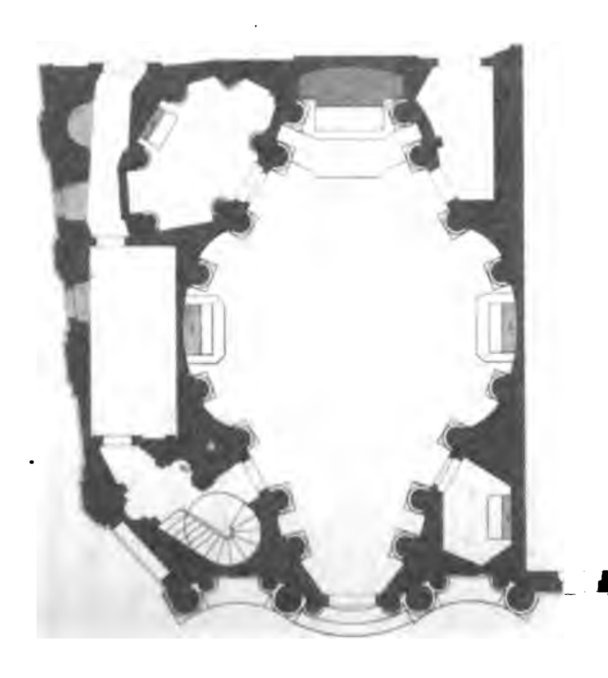
La partie de la décoration, en architecture, fut celle

qui, de son temps, contribua surtout à sa renommée; mais cette partie, la plus naturellement exposée aux révolutions du goût, est par conséquent celle qui offre à l'artiste les moins durables succès. Il y a dans la décoration une si grande part pour le goût, juge suprême de tout ce qui sort du domaine positif de la raison, qu'on doit peu s'étonner des variations qu'elle éprouve, quand les mœurs et les institutions favorisent encore la mobilité des opinions. Cependant il faut reconnaître qu'une fois un principe d'ordre admis dans ce qui est le fond, et qui forme le système d'une architecture, le bon genre de décoration sera celui qui se coordonnera avec ce principe, et y trouvera de quoi se préserver des inventions purement arbitraires, qui, n'ayant leur racine dans aucun motif vraisemblable, ne sauraient avoir d'existence durable. Or le goût de Bernin tint, à vrai dire, le milieu entre la pureté de ses prédécesseurs et la dissolution de ses successeurs. Ceux-ci ont enchéri sur ses défauts, ont pris pour règle tout ce qui, chez lui, était exception, ont érigé ses licences en principes, et sont ainsi parvenus à jeter sur son goût plus de défaveur qu'il n'en mérite; et ceci doit s'appliquer aux imitateurs qu'il eut, tant en architecture qu'en sculpture.

Quoi qu'il en soit, cet artiste tant copié et jamais imité, n'en fut pas moins un prodige dans l'histoire des arts modernes. Pour le prouver, il suffirait de rapporter ici l'incroyable liste de tous les ouvrages qu'il a produits en chaque genre d'art; mais n'ayant eu à voir et à montrer en lui que l'architecte, nous avons dû nous borner à la revue de ses principaux monumens, et à quelques réflexions critiques plus générales, sur l'ensemble de ses qualités.

BORROMINI,





ÉGLISE DE S.T CHARLES AUX 4 FONTAINES À ROME

BORROMINI (FRANÇOIS),

NÉ A BISSONE EN 1599, MORT EN 1667.

Le choix que nous avons fait, dans ce recueil, d'un certain nombre d'architectes désignés comme les plus célèbres, a dû faire croire, et telle a été aussi notre intention, que l'idée de célébrité, en fait d'art et d'artistes, ne devait s'appliquer qu'aux ouvrages et aux hommes qui se recommandent à la postérité, par la prééminence des dons du génie, par des succès dus à l'union toujours rare du jugement et du goût. Mais, dans tous les temps, il faut le dire, et dans tous les genres, il a été donné à certains hommes de devenir célèbres, soit par l'abus qu'ils ont fait des dons de la nature, soit par une certaine aberration de jugement, soit par la vaine ambition de se distinguer, en se frayant des routes tortueuses dans les champs du caprice et de l'innovation.

Loin de nous le projet de donner place, dans notre recueil, à ce grand nombre d'architectes qui ont dénaturé, par la bizarrerie de leurs inventions, les principes de leur art, et se sont fait de leur vivant un nom par les moyens mêmes, qui devaient à la longue en flétrir la mémoire. A la tête de ces hommes doit se placer, en architecture, Borromini, chef d'une trop nombreuse école. Si donc nous avons cru devoir faire à son égard

une exception, c'est beaucoup moins, comme on le verra, dans la vue de l'offrir comme modèle à suivre, que de faire voir dans ses œuvres, l'exemple le plus sensible de ce qu'il faut fuir.

Bissone, dans le diocèse de Côme, fut la patrie de Borromini. Il y naquit l'an 1599. Son père, qui était architecte, l'envoya à Milan dès l'âge de neuf ans, étudier la sculpture, à laquelle on le destinait. Après sept années de travail et d'études dans cet art, le desir de s'y perfectionner le conduisit à Rome. Il y fut reçu par un maître marbrier, son compatriote, qui était occupé à la marbrerie de Saint-Pierre, et bientôt il fut associé à ses travaux. La vue de cette superbe basilique lui fit naître le desir d'en dessiner et d'en mesurer les principales parties. Ses heures de repos dans le jour ne lui suffisant pas pour ce supplément de travail, il se retrancha celles du sommeil.

Charles Maderne, son parent, alors architecte de la fabrique de Saint-Pierre, remarqua le zèle de ce jeune homme. Charmé des dispositions qu'il lui voyait, il lui donna les premières leçons de son art, et l'envoya chez un maître pour apprendre la géométrie. Les progrès de Borromini furent tels, qu'au bout de fort peu de temps, Maderne, qui d'abord se bornait à lui faire mettre au net ses dessins, l'employa même aux ouvrages que lui avait confiés Urbain VIII, après la mort de Grégoire XIII. Au milieu de ses occupations il savait réserver des momens à la sculpture; il fit entre autres choses, dans Saint-Pierre, les chérubins qui tiennent des festons au-dessus du bas-relief d'Attila, et ceux qu'on voit sur les petites portes de l'église. Il se serait adonné

de plus en plus à la sculpture, s'il eût été le maître de satisfaire son goût pour cet art; mais Maderne, accablé d'infirmités, se faisait remplacer par lui dans tous ses travaux d'architecture. Sa mort étant arrivée en 1629, Bernin lui succéda dans la place d'architecte de Saint-Pierre. Il ne fut pas difficile à Borromini de s'introduire auprès de ce nouvel ordonnateur. Les travaux auxquels il avait eu déjà part dans la grande basilique, lui donnaient naturellement accès auprès de Bernin, et lui devaient assurer de l'emploi sous lui. Leur union aurait pu être durable; mais les différends qui s'élevèrent entre eux la firent bientôt cesser.

La jalousie fut le vice dominant de Borromini. Ce vice, capable tout seul d'altérer et de flétrir tous les germes du talent, se développa de bonne heure en lui. Bernin fut le principal objet de cette passion. Borromini souffrait impatiemment sa gloire. Il souffrait encore avec plus de peine de se voir comme au rang d'élève, chez un homme de son âge, car quelques mois seulement séparaient les dates de leur naissance. Il brûlait du desir de devenir son rival. Malheureusement c'était encore moins à son talent qu'à sa renommée qu'il portait envie. C'était son éclat qui l'importunait: aussi ne visa-t-il qu'à l'éclipser. Tous ses soins tendirent à lui dérober des entreprises, à paraître plus employé què lui, à l'être en effet: il y réussit. La protection d'Urbain VIII, servit à souhait sa jalousie.

Il entreprit pour lui l'église de la *Sapienza*. Il continua les travaux du palais Barberini, dont Bernin avait toutefois la suprême direction. Le couvent de Saint-Philippe de Neri, son oratoire et sa façade, l'église du

collège de la Propagande, une partie du bâtiment de l'église de Sainte-Agnès à la place Navone, la nouvelle décoration de Saint-Jean-de-Latran, tous ces travaux l'occupèrent, ou à-la-fois, ou successivement.

Il parvint bientôt à en recueillir ce qu'il ambitionnait par-dessus tout, le bruit de la renommée. Elle s'étendit si loin, que le roi d'Espagne ayant résolu d'agrandir son palais à Rome, lui commanda un projet. Malgré son inexécution, il valut à son auteur l'ordre de Saint-Jacques, et une gratification de mille piastres. Le pape l'honora aussi de l'ordre du Christ. Pour lui marquer davantage son estime, sa sainteté le lui conféra elle-même. Trois mille écus comptant, et une pension mirent le sceau à cette faveur.

On lui confia encore le bâtiment de *Sant-Andrea alle Fratte*, le palais des Falconieri, à Rome, qu'il fut chargé de restaurer; celui della Rufina, à Frascati; celui du prince Scavolino, à la fontaine de Trevi; et beaucoup d'autres ouvrages, dont quelques-uns trouveront une mention à la fin de cet article. Nous omettons nombre de demandes et de commissions étrangères, qui lui méritèrent des récompenses utiles et honorables. Enfin son ambition semblait n'avoir plus à redouter de rivalité. Cependant son humeur envieuse lui faisait toujours voir des défaites dans les succès de Bernin, et un ennemi dans l'homme qui avait trop de goût pour ne pas blâmer ses caprices. Bernin, en effet, le jugeait comme un novateur téméraire destiné à pervertir l'architecture. Il obtint même, sur ces entrefaites, la conduite d'un édifice déjà confié à Borromini, qui en avait donné les dessins. Cette préférence fut pour celui-ci l'occasion

d'un ressentiment qui ne connut plus de terme, et elle le livra aux noirs chagrins qui depuis ne cessèrent pas de le dévorer.

Pour s'en distraire, il résolut d'aller en Lombardie. La distraction du voyage ne put chasser son ennui, qui le ramena bientôt à Rome. Son mal devint irrémédiable. En vain, pour le calmer, donnait-il un libre cours à tous les caprices de son imagination, dont il projetait de faire graver le recueil. Il présidait à cette légère occupation, lorsqu'un accès d'hypocondrie fit désespérer de sa vie. On crut que le moyen de lui tranquilliser l'esprit était de le soustraire à toute application. La nature de son état empêchait qu'on ne le laissât seul. Cette contrariété irrita encore son mal, et ne fit que l'aggraver. Bientôt il dégénéra en oppression de poitrine et en une espèce de frénésie. Il demandait sans cesse les instrumens de son travail, et on s'obstinait à les lui refuser. Une nuit d'été, ne pouvant reposer, il demanda plusieurs fois une plume et du papier pour écrire, sans qu'on ait voulu lui en donner. Aigri de ce nouveau refus, il s'élance de son lit, au milieu des plus affreuses imprécations, se saisit d'une épée et s'en perce. Ses domestiques accourent à ses cris, et le trouvent baigné dans son sang. Il vécut encore quelques heures, et assez pour se repentir du suicide qu'il venait de commettre. Ainsi périt en 1667, à l'âge de soixante-huit ans, cet artiste, victime de la jalousie qui avait empoisonné sa vie et corrompu son goût.

On nous demandera peut-être pourquoi nous attribuons à l'envie, ce travers de jugement et de goût qui caractérisa les productions de Borromini. Il nous sem-

ble qu'on ne saurait en douter, sans méconnaître ce qui est ordinairement chez l'homme le principe de l'envie, et ce qui devient, dans beaucoup de ses ouvrages, le moteur de cet esprit d'innovation dont l'effet nécessaire, lorsqu'il devient excessif, est de dénaturer toutes les idées du beau et du vrai. Or ce principe de l'envie est l'orgueil, qui, d'une part, fait supporter impatiemment toute supériorité, et de l'autre, persuade à l'envieux de se préférer à l'objet de son envie.

Eh bien! ce qu'on reconnaîtra comme vrai dans les rapports d'individu à individu, on est forcé de le trouver tout aussi vrai, dans les relations générales de peuple à peuple, de génération à génération, de siècle à siècle. Oui, il y a un sentiment d'envie générale qui porte les peuples, les siècles, les générations, à vouloir mettre à l'enchère les uns sur les autres, pour se surpasser. Ce sentiment, lorsqu'il est modéré, s'appelle émulation, et produit de bons effets. Mais si l'orgueil, allant toujours croissant, le sentiment jaloux des succès passés, et des gloires anciennes, s'exalte de plus en plus, il ne lui restera, pour se satisfaire, que de porter à l'excès le mépris de tout principe, de toute règle, et de là l'esprit d'innovation.

Mais ces effets généraux, dans les arts comme ailleurs, se développent par une succession d'effets particuliers, c'est-à-dire d'hommes qui, visant à l'originalité par un système d'innovation mal entendue, recueillent une gloire passagère. Cette gloire va éveillant de nouveaux efforts, dont la progression doit enfin arriver jusqu'à la folie.

Ce fut l'histoire de Borromini. Il ne lui fut pas donné d'arriver de prime-abord au renversement de l'architec-

ture, autrement dit des principes, des raisons, des règles qui en ont fait un art. Déjà, depuis un demi-siècle, ses principes, ses raisons et ses règles avaient subi plus d'une altération. Nous avons eu occasion de le dire à l'article de Bernin, et nous ne répéterons pas ici que ce grand homme, le dernier qu'ait eu l'architecture en Italie, avait porté l'art à ce point de luxe et de variété qui ne laisse plus aux successeurs, pour paraître nouveaux, que les ressources de la bizarrerie. Si cette place, la dernière peut-être qui restât à occuper, n'eût pas été prise par Bernin, tout porte à croire que Borromini s'en serait emparé. Rien n'empêche de penser encore qu'il aurait pu la partager; mais son humeur jalouse ne souffrait point de partage.

Cherchant la renommée à tout prix, et confondant l'idée d'invention avec celle d'innovation, il crut inventer dans l'architecture, en prenant tout-à-fait le contre-pied de ce qui avait été établi avant lui, en niant qu'il pût y avoir une raison, un principe d'ordre dans les élémens de l'art des Grecs, et en substituant aux combinaisons de leur système l'irrégularité du hasard, et le néant de toute raison. Dès-lors toutes les formes devinrent sous son crayon la matière d'un jeu fantastique, fait tout au plus pour divertir les yeux par un spectacle de diversités. On comprend avec quelle facilité Borromini dut procéder dans l'œuvre de ses prétendues inventions. Quelle difficulté y a-t-il à renverser toutes les parties d'un édifice, pour en recueillir ensuite les débris, et les rassembler sans choix et sans ordre, au gré du caprice. Qui est-ce qui n'est pas habile à détruire, et qui est-ce qui ne trouve pas aisément des collaborateurs de destruction?

Borromini ne fit donc autre chose que renverser tout le système de l'architecture grecque, sans le remplacer par aucun autre. Il vit que ses formes principales émanées d'un type primitif, s'étaient, par une imitation plus ou moins précise, assujéties aux principes du modèle qui en avait inspiré l'ordre et l'arrangement. Il forma le projet d'anéantir toute idée de modèle, tout principe d'imitation, toute raison d'ordre, de rapport et de proportion. A l'ingénieuse servitude d'une heureuse fiction, propre à contenir l'art dans la dépendance de la raison, il substitua l'entière anarchie de l'imagination et de la fantaisie, l'essor illimité de tous les genres de caprices. Une ondoyante flexibilité prit la place de toutes les sortes de formes régulières; des contours chantournés remplacèrent l'emploi des lignes droites; à la sévérité de l'architrave et de l'entablement, on vit succéder les molles ondulations de toutes les courbes les plus bâtardes, ou les ressauts multipliés d'angles perpétuellement rentrans ou sortans.

Ce qu'il y eut de plus absurde dans ce prétendu système d'innovation en architecture, c'est que, dans la vérité, il n'y avait de nouveau que le désordre; car il n'inventait pas la moindre forme. Ce n'était que le bouleversement de l'ordre établi, et toute l'invention n'était que de l'inconséquence. Borromini n'en conservait pas moins toutes les parties des ordonnances, tous les détails imitatifs; seulement il décomposait les unes, et transposant les autres, il employait chaque membre, chaque objet à l'inverse de ce qu'il signifiait, et au rebours de l'emploi que sa nature lui assignait. C'est ainsi, par exemple, qu'il donnait à un faible détail d'or-

nement la propriété de supporter, lorsque, rendant inutiles et oiseux les membres destinés à soutenir, il donnait l'apparence de la légèreté à ce qui devait paraître fort, et renforçait ce qui aurait dû paraître léger. Tout son esprit consista à établir un démenti continuel entre ce que sont les choses, et ce qu'elles doivent paraître; affectant de faire en tout, l'inverse de ce que les anciens avaient fait. Lorsque ceux-ci s'étaient efforcés de donner l'apparence du vrai à la fiction, et de rendre au moins vraisemblable ce qui devait sortir plus ou moins de la vérité réelle, Borromini s'étudia à paraître faux lors même qu'il ne pouvait pas l'être.

Sa méthode de construction, c'est-à-dire l'emploi qu'il fit des ressources de la bâtisse, est ce qui dépose le mieux de la perversité de son goût. Sous le rapport de constructeur, il faut avouer qu'il arriva à un dégré remarquable d'adresse et d'intelligence. On peut en citer pour exemple la grande salle de l'Oratoire à Rome, la solidité de ses édifices en général, et la hardiesse de plusieurs d'entre eux. Cependant on serait tenté de croire qu'il ne se perfectionna dans les procédés de la construction, que pour y trouver une plus grande facilité à réaliser tous les contresens, dont il se faisait un jeu, souvent plus difficile qu'on ne pense; car il y a un accord toujours naturel entre les formes simples et la construction solide, qui est en même temps la plus facile. C'est pour plier et faire obéir les matériaux de l'art de bâtir, aux tours de force d'une imagination déréglée, qu'il faut recourir à un emploi de moyens difficultueux.

Borromini ayant fait de l'architecture un art sans

règle, et l'ayant assimilé à ce qu'on appelle de la menuiserie, semble dans la décoration n'avoir eu d'autre goût que celui de l'orfévrerie; car, et les meubles et la vaisselle ne dépendent, pour leurs formes et leurs ornemens, d'aucun type préalable qui en règle le goût et les convenances. C'est dans l'ornement surtout que Borromini a suivi avec le plus d'évidence le principe (si tant est que c'en soit un) de contredire tout ce qui l'avait précédé. Il change, retourne, renverse, pour changer, retourner, renverser; il met en haut ou en bas ce qu'avant lui on avait mis en bas ou en haut. *Diruit, ædificat, mutat quadrata rotondis.*

Est-ce bien la peine, d'après la connaissance que nous venons de donner du goût de cet architecte, d'entrer dans le détail de ses monumens? Fatiguerons-nous le lecteur par la description indigeste de plans mixtilignes, de frontons mutilés, de pans coupés, de losanges, d'angles rentrés ou ressautés, de corniches en enroulement, de consoles retournées, de gaînes renversées, de cartouches bigarrés, d'ailerons à l'envers, et de tant d'autres mesquineries? Nous croyons avoir assez fait connaître les travers qui ont produit cette dégradation de l'architecture, pour ôter au lecteur l'envie d'en passer en revue les détails, par la description des monumens qui en sont l'application.

Une simple liste abrégée de ses principaux ouvrages terminera ce qui doit compléter pour l'histoire, les notions qu'on peut en attendre.

Un des plus célèbres travaux de Borromini fut la restauration de l'église de Saint-Jean-de-Latran. On sait qu'elle est, après Saint-Pierre, la plus grande de Rome.

Sa principale nef était, comme celles de toutes les anciennes basiliques chrétiennes, formée de deux rangs de colonnes de différens marbres, tirées des ruines de l'antique Rome. Dans un siècle de décadence, on s'était contenté de construire au-dessus des colonnes un simple mur entièrement nu, qui portait immédiatement le plafond de charpente. Borromini imagina d'enfermer ces colonnes dans de gros massifs de construction en maçonnerie. Il décora toute la hauteur de l'église en pilastres fort élevés, entre lesquels il plaça des niches en saillie, qui forment un effet grandiose. Le plan de ces niches est ovale; elles sont ornées de colonnes composites en beau marbre vert antique. Clément XI y fit placer les statues des douze apôtres exécutées en marbre, par les plus habiles sculpteurs du temps, entre lesquels on distingue Rusconi et Le Gros.

Au collège de la *Sapienza* on cite comme un chef-d'œuvre de Borromini le clocher de la chapelle, qui est en spirale : c'est certainement un morceau unique pour la bizarrerie. L'église n'est peut être pas moins extraordinaire que son clocher; les corniches en sont surtout remarquables par la singularité de leurs profils. On y voit, par exemple, des volutes à l'envers, qui comme à Saint-Jean-de-Latran, au sortir de la tigette se contournent en dedans.

L'oratoire de la *Chiesa Nuova*, sa façade et la maison des Oratoriens ne sont pas le moindre ouvrage de cet architecte. On y admire, sous plus d'un rapport, un grand mérite et une intelligence peu commune dans l'art des dégagemens, de la distribution et des dispositions de l'intérieur.

L'église de Sainte-Agnès et sa façade sont, de tous ses ouvrages, l'ouvrage le moins bizarre. Le portail est accompagné de deux clochers faits en forme de tours, mais qui paraissent avoir une trop grande élévation, si on en compare la dimension avec la largeur du frontispice.

La façade du palais Pamphile (Doria) sur la place du collège Romain, porte écrit dans ses étranges profils le nom de Borromini.

L'église Saint-Charles, aux Quatre-Fontaines, est son chef-d'œuvre, c'est-à-dire le chef-d'œuvre de la bizarrerie.

Au palais Barberini il construisit la façade derrière le manège, ainsi que divers escaliers chargés d'ornemens.

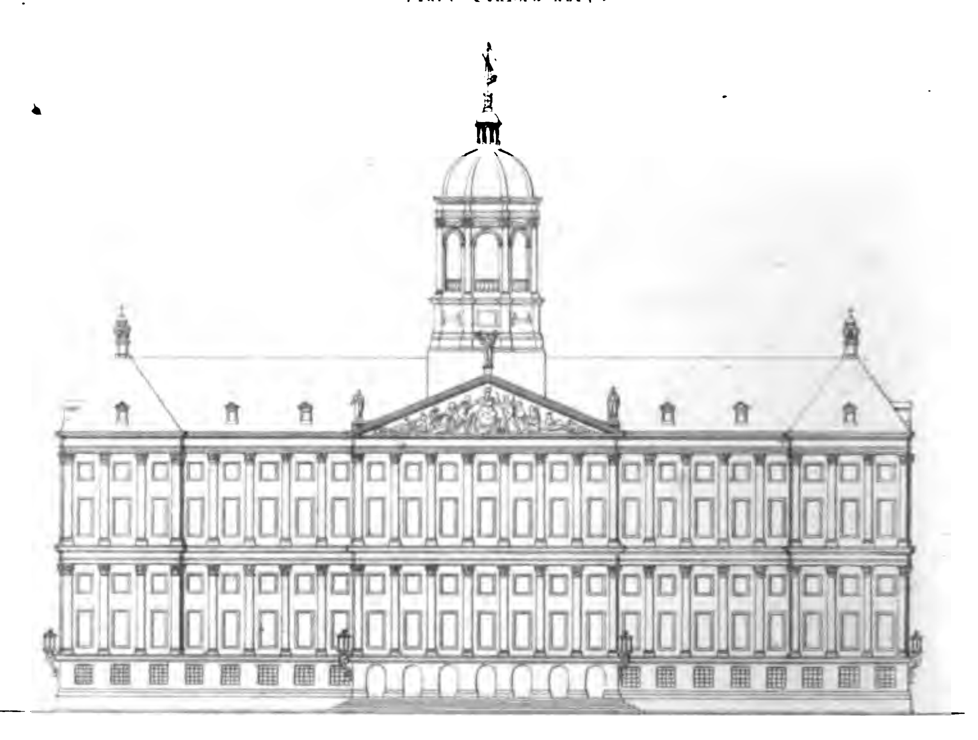
Le palais Spada fut restauré et enjolivé par ses soins. Dans un petit jardin il éleva une colonnade qui forme une belle perspective.

Le collège de la Propagande, de forme triangulaire, fut par lui décoré de corridors et de galeries intérieures qui ont un grand air de magnificence.

Derrière ce collège on voit le dôme de Saint-André *delle Fratte*, dont la composition est digne de figurer avec le clocher de la *Sapienza;* mais une partie de sa décoration est restée incomplète.

Le même défaut d'exécution se trouve à l'église du monastère des Sept Douleurs, et à *San Pietro in Montorio*, dont la façade n'a point été achevée.





10 20 30 40 50 60 Pieds

E. Ollivier sc.

HOTEL·DE VILLE, À AMSTERDAM.

T. 2. p. [illegible]

CAMPEN (JACQUES VAN),

ARCHITECTE,

NÉ A HARLEM EN....., MORT EN 1658.

JACQUES VAN CAMPEN naquit à Harlem d'une famille illustre, et fut seigneur de Rambrock. Il s'appliqua d'abord à la peinture, pour en faire un simple amusement. En fait d'art comme en bien d'autres genres, ce qui n'est d'abord qu'un goût se convertit quelquefois en passion, et cette passion devient le besoin de toute la vie. Campen éprouva bientôt celui de se perfectionner dans l'art où il n'avait fait que s'essayer; et, dans cette vue, il se détermina à quitter la Hollande pour se rendre à Rome. On raconte (si toutefois ce récit mérite d'être rapporté) qu'à son départ une vieille diseuse de bonne aventure, lui prédit qu'il reviendrait de Rome architecte; que l'hôtel-de-ville d'Amsterdam serait brûlé, et qu'il en construirait un beaucoup plus beau. Campen, ajoute-t-on, ne fit que rire de la prédiction : cependant il revint de Rome très habile architecte; et l'hôtel-de-ville d'Amsterdam ayant été entièrement consumé par les flammes, il fut choisi pour le rebâtir, ce qu'il exécuta avec autant de talent que de magnificence.

L'hôtel-de-ville d'Amsterdam est, sans aucune com-

paraison, le plus bel édifice de la Hollande, mais il l'emporte encore sur tout ce qu'on connaît et qu'on peut lui comparer d'édifices du même genre, dans les autres pays de l'Europe. La grandeur de sa masse, la régularité de son plan, la beauté de sa construction, la richesse de sa décoration, les raretés et les beaux ouvrages de peinture et de sculpture qu'il renferme, tout contribue à le placer au rang des principaux monumens modernes.

Cet édifice est fondé sur treize mille six cent cinquante-neuf pilotis joints ensemble, et établis dans un terrein marécageux où il aurait été impossible de fonder autrement.

Son plan offre la forme d'un grand quadrangle qui s'étend sur une longueur de 282 pieds, et a de largeur 222. C'est un avantage assez rare, surtout dans les grandes entreprises, qu'un plan uniforme et régulier. Cela fait supposer qu'il est le résultat d'une intelligence unique, et que le tout a été fondu d'un seul jet : tel est le mérite du plan en question, dont toutes les parties sont dans des rapports parfaitement symétriques. L'ensemble en est grand, et la distribution bien entendue; les dégagemens en sont commodes et faciles; tout enfin y est combiné avec une heureuse intelligence.

La principale face de l'édifice, du côté de la place, a 116 pieds de hauteur. Voici l'ordonnance de son élévation.

Sur un grand soubassement, qui est en même temps un petit étage à rez-de-chaussée, s'élèvent deux ordres de pilastres l'un au-dessus de l'autre. L'ordre inférieur est, par son chapiteau, celui que les modernes ont ap-

pelé composite; celui de dessus est un corinthien : la hauteur de chacun de ces ordres est de 36 pieds. Chacun renferme, dans cette hauteur deux étages ou rangées de fenêtres dont les supérieures sont dans la mesure de celles qu'on nomme en italien *mezzanines*, et en français entresols. Entre les grandes et les petites fenêtres, à chacun des deux étages, sont sculptés des festons isolés. On compte dans la longueur de chaque étage vingt-trois fenêtres. La façade du milieu se compose d'un avant-corps, dans le milieu, plus saillant et plus large que les deux de chaque extrémité, qui n'ont que quatre fenêtres, lorsque le premier en a sept.

L'avant-corps du milieu est couronné par un fronton très magnifique dont le tympan renferme une grande composition de sculptures en bas-relief. Au-dessus, c'est-à-dire sur ses acrotères, s'élèvent trois statues de bronze de 12 pieds de proportion : celle d'en haut représente la Paix tenant d'une main la branche d'olivier, et le caducée de l'autre. Sur les acrotères inférieurs on voit ici la Justice avec une balance et un sceptre au bout duquel est un œil ouvert; là une figure de la Prudence accompagnée des symboles du serpent et du miroir.

La composition sculptée en marbre du fronton oriental fait voir, dans le milieu, la figure personnifiée de la ville d'Amsterdam, dont elle supporte l'écusson sur le genou droit. Assise sur un trône soutenu par deux lions, elle a la couronne royale en tête, et de la main droite elle tient une couronne d'olivier. A l'un de ses côtés sont quatre naïades qui lui présentent des palmes et des lauriers; d'autres divinités viennent en-

suite lui offrir diverses sortes de fruits. De l'autre côté sont sculptés des tritons qui soufflent dans leurs conques; ils sont accompagnés d'une licorne et d'un cheval marin. Le dieu des mers, Neptune, paraît ensuite avec son trident; il est assis sur son char fait en forme de coquille. Le motif de cette allégorie est assez facile à entendre: l'artiste a voulu dire par toutes ces figures que la ville d'Amsterdam, florissante par la paix, s'est enrichie dans le commerce qu'elle fait sur toutes les mers, et qui lui apporte les tributs de toutes les nations.

La façade postérieure ou occidentale du monument, égale à celle qu'on a déjà décrite, pour la dimension, en est aussi une exacte répétition, pour l'ordonnance et la décoration. Le fronton qui en couronne l'avant-corps du milieu ne le cède au précédent, ni pour l'abondance et la richesse de la composition, ni sous le rapport de la hardiesse de l'exécution et de la beauté du travail.

On y voit la figure allégorique du commerce, dont la tête est coiffée du bonnet ailé de Mercure. Elle est assise sur un vaisseau où est déployé le pavillon de la Hollande; à ses pieds sont deux fleuves, et de chacun de ses côtés sont groupés des habitans des quatre parties du monde, qui lui offrent les productions de leur pays. Ce fronton est également surmonté de trois statues colossales en bronze, qui sont Atlas supportant la sphère céleste, la Tempérance et la Vigilance.

Les deux façades latérales de l'édifice ne sont ni d'une aussi grande étendue, ni décorés avec autant de richesse; cependant c'est la même disposition d'étages,

ce sont les mêmes lignes ; et aux avant-corps près, c'est la même ordonnance.

On a dit que le monument posait sur un soubassement continu et uniforme dans ses quatre faces. Ailleurs, et surtout en Italie, on voit des soubassemens égaux en hauteur aux grands étages, et où se trouve, avec des fenêtres souvent fort élevées, la grande porte qui conduit à la cour intérieure. Au contraire, le soubassement de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam ne renferme et n'indique, par la petitesse de ses ouvertures, qu'un étage de service très subordonné au reste. C'est cependant dans cette si modique hauteur que sont pratiquées les sept percées en arcades, qui servent de portes d'entrée dans l'intérieur de ce somptueux édifice, lequel, à proprement parler, n'a point de cour, et où aucune voiture ne saurait entrer. On prétend que ce nombre de sept portes fait allusion aux sept provinces unies ; et l'on a dit par plaisanterie, que la petitesse de ces sept portes était une autre espèce d'allusion à la petitesse des sept provinces.

A part toute plaisanterie, il y a sans doute lieu de s'étonner, de nos jours surtout, qu'un monument aussi considérable ne présente, si l'on peut dire, au lieu d'une entrée qui lui soit proportionnée, que des ouvertures grillées, basses, et qui ne sembleraient propres qu'à introduire dans des souterreins.

A cette critique on répond par plus d'un genre de raisons et de considérations.

D'abord on doit remarquer que ce grand hôtel-de-ville n'a point de véritable cour intérieure, comme en ont, dans tout pays, les hôtels et les palais. Deux peti-



tes cours y ont été seulement ménagées pour donner de l'air et de la lumière aux distributions des différens corps de bâtimens. Or il est facile de se rendre raison d'un tel état de choses, dans un pays surtout qui, coupé de toutes parts en canaux, comporte on ne peut pas moins le besoin et le luxe des voitures.

On attribue ensuite à des considérations politiques la construction de ces petites entrées. Comme le trésor de la banque est déposé dans ce lieu, comme c'est encore là que se tiennent les assemblées des magistrats, on a, dit-on, voulu, en cas d'émeute populaire, ou écarter aisément la multitude, ou prévenir ses violences, en y pratiquant des ouvertures étroites et grillées qui rendissent difficile l'accès dans l'intérieur.

Sous le rapport de l'art proprement dit, le goût peut adresser à l'extérieur du monument quelques observations critiques d'un autre genre. On ne saurait, par exemple, s'empêcher de trouver monotone l'emploi des deux ordres qui, sous le nom de corinthien et de composite, présentent le même système de proportion et le même style de décoration. Il y a ensuite, pour les deux étages, une trop exacte répétition du double rang de fenêtres grandes et petites. Cette symétrie trop exacte doit produire une impression de froideur, et même de pauvreté à force de simplicité, que les guirlandes répandues sur cette élévation, entre les deux étages, ne sauraient corriger. On regrette de ne pas trouver les fenêtres principales des quatre façades de l'édifice, accompagnées de ces beaux chambranles qui forment la richesse naturelle des devantures de palais. Enfin, malgré les raisons données pour justifier l'exiguïté des portes d'entrée, il

semble qu'un architecte du mérite de Campen, n'aurait pas dû être fort en peine, de concilier ce que pouvait exiger la sûreté de l'édifice, avec les convenances de l'usage et du goût, pour un monument de cette importance. L'utile, sans doute, doit commander à l'agrément; mais le génie de l'architecture consiste aussi à faire disparaître la sujétion, et souvent à la convertir en beauté.

L'intérieur de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam, remarquable par sa belle disposition, l'est surtout par la grandeur de la salle principale, par la magnificence de sa décoration, et par la richesse des matières. Peu d'édifices, même en Italie, étalent un luxe de marbres égal à celui qu'on a prodigué, dans les décorations intérieures de ce grand monument, qui assure à Campen un rang très distingué, parmi les plus célèbres architectes du dix-septième siècle.

On cite à Amsterdam un théâtre qu'il construisit pour la comédie hollandaise; plusieurs mausolées qu'il érigea en l'honneur de divers amiraux illustres par leurs exploits et leurs services. A La Haye, il construisit un palais pour le prince Maurice de Nassau.

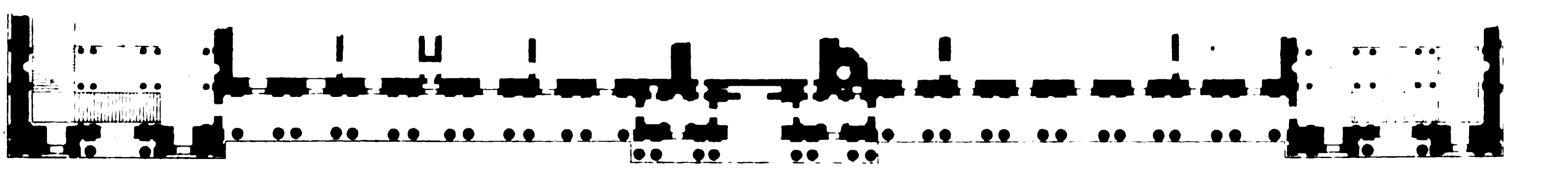
Nous avons dit que cet architecte était d'une famille noble et riche, avantage étranger à son talent, mais qui ne laissa pourtant pas d'y ajouter un nouveau prix, en lui donnant le moyen d'user, dans toutes ses entreprises, d'un désintéressement dont le talent est rarement à portée de se prévaloir. Campen ne tira jamais aucun profit de ses travaux. Ses peintures et ses dessins ne lui procuraient d'autre intérêt que celui qu'il prenait à en faire des présens. Tout cependant n'était pas gratuit pour

lui, dans ce commerce d'amitié. Si, comme on l'a dit plus d'une fois, le plaisir de donner est au-dessus de celui de recevoir, le désintéressement de Campen s'explique aisément, car il n'y en a point de plus intéresssé que celui-là.



PERRAULT.





FRONTISPICE ET COLONNADE DU LOUVRE À PARIS

PERRAULT (CLAUDE),

NÉ EN 1613, MORT EN 1688.

CLAUDE Perrault naquit à Paris. Son père, avocat au parlement, l'avait destiné à la médecine : il l'étudia en effet, et reçut le titre de docteur de la Faculté de Paris. Faut-il attribuer à son peu de goût pour cette profession, ou à son peu de succès, le motif qui lui en fit abandonner l'exercice? Il semblerait qu'une cause de ce genre aurait pu donner lieu à l'épigramme de Boileau. On sait que ce poète l'eut en vue dans les vers où il parle de celui qui d'*ignorant médecin devint bon architecte.*

N'ayant à considérer ici Claude Perrault que sous le rapport de l'architecture, nous n'entrerons dans aucun des détails de sa vie qui sont étrangers à cet art, et des controverses qui le mirent en rapport avec Boileau. Il est certain qu'il posséda, en plus d'un genre, des connaissances fort variées, surtout dans la littérature, à laquelle il dut d'être initié aux études de l'art et de la science de bâtir.

La France, lorsque naquit Perrault, ne faisait que commencer à recevoir l'impulsion des écoles et des grands ouvrages de l'Italie. Déjà, sans doute, Pierre Lescot, Philibert Delorme, Ducerceau, et plusieurs autres avaient fait revivre dans quelques édifices les méthodes

et le style de l'art des anciens; mais le goût ne pouvait pas changer aussi promptement et aussi généralement en architecture que dans les autres arts, surtout dans ceux qu'on peut appeler les arts de l'esprit. D'innombrables châteaux empreints à différens degrés de cette manière du moyen âge, qu'on appelle *gothique*, les constructions produites par et pour les mœurs de ce temps, devaient opposer une longue résistance, à l'introduction d'un autre goût inconciliable avec les plans, les dispositions, les élévations accréditées par un long usage. Tous les châteaux offraient une perpétuelle répétition de tours, de tourelles, de massifs, de parties sans liaison d'ordonnance, découpées par des murs fortifiés, couronnées par des combles d'une hauteur démesurée, toutes choses qui ne pouvaient s'allier d'aucune manière avec le système des ordres grecs, avec la régularité ni la symétrie des proportions.

Tel avait été le château du Louvre, auquel Pierre Lescot avait déjà fait subir un très notable changement de goût, dans une des quatre parties du carré actuel de sa cour. Pour le dire en deux mots, la connaissance de l'architecture antique était celle de quelques architectes isolés qui en avaient fait, chacun pour soi, en Italie, des études particulières; mais elle n'avait encore pu influer ni sur les usages ni sur l'opinion générale.

Colbert, occupé du soin d'exciter, sur tous les genres de sciences et de travaux, l'ambition et le génie de sa nation, chargeait les académies nouvellement créées de l'exploration et de la recherche des sources antiques, d'où devaient se répandre de toutes parts d'utiles connaissances. Perrault fut invité à traduire en français

Vitruve, dont il n'existait encore que des commentaires plus ou moins incomplets. L'entreprise était alors des plus ardues, surtout pour un homme qui n'était pas sorti de France, et qui n'avait pas été à portée de confronter aux monumens mêmes de l'antique architecture, les notions souvent obscures de l'architecte romain. Sans aucun doute, la traduction de Perrault a été par la suite surpassée en bien des points, et particulièrement dans ceux qui se rapportent à la connaissance, soit des mœurs et des usages antiques, soit des matériaux, soit des procédés de construction, soit des monumens originaux eux-mêmes. Pour bien traduire Vitruve, il faudrait réunir les talens pratiques de l'artiste au savoir du philologue, et à la science de l'antiquaire. Depuis Perrault, en profitant même de ses erreurs, plusieurs traducteurs en différens pays ont fait mieux que lui, sans qu'on puisse dire qu'il ne reste pas encore à mieux faire, et qu'on ne puisse pas aller beaucoup plus loin. Toujours y aura-t-il une condition fort difficile à obtenir chez un seul homme, pour une interprétation, qui doit être de deux genres, et toutefois émaner d'une source unique, c'est que le même qui fait l'explication du texte, sache la justifier par le dessin. En effet, c'est autant par des dessins que par des notes qu'il faut commenter Vitruve.

Or voilà ce que Perrault entreprit de faire; et lorsqu'on pense combien peu la connaissance de l'antiquité était avancée de son temps, combien par conséquent ses dessins doivent avoir laissé à desirer, on ne saurait toutefois assez admirer tout ce qu'il lui fallut d'efforts et de zèle pour accomplir une semblable tâche. Il n'y a

personne qui ne croie que la première des conditions, non-seulement pour l'achever, mais seulement pour la commencer, aura dû être d'avoir été architecte avant tout. Il est à croire, cependant, que ce grand ouvrage fut précisément ce qui fit de Perrault un architecte.

Il arriva donc naturellement que les études qu'il eut à faire de l'art des anciens, dans Vitruve, durent le porter à voir l'architecture en grand, à concevoir des idées élévées, à considérer les édifices publics comme les plus fidèles dépositaires de la grandeur des nations, de la gloire des princes, et du goût de chaque siècle.

A cette époque régnait un prince dont le génie était au niveau de toutes les hautes conceptions. Louis XIV, ambitieux de la gloire des arts, avait compris que l'art qu'il fallait encourager et appeler avant tout, était l'art qui amène les autres à sa suite, l'architecture, et il forma le projet, dirons-nous de continuer ou de terminer, ne dirons-nous pas plutôt de refaire le Louvre, projeté trop en petit par Henri II, qui n'avait pas eu en vue d'entreprendre un aussi vaste ensemble que celui qu'on voit aujourd'hui. Celui d'alors n'était, comme on l'a donné à entendre ailleurs, qu'un agrégat de masses discordantes par leurs formes et leur disposition, et qu'il eût été impossible de surbordonner après coup à aucun raccordement régulier.

Il fallait prendre un grand parti, il fallait refondre dans un plan nouveau, et soumettre à un dessin général tout ce qui pouvait être conservé. Il ne s'agissait pas seulement d'établir cette uniformité, dans la cour intérieure du grand palais auquel on voulait donner l'être; il convenait aussi qu'une ordonnance uniforme régnât à

l'extérieur. Or rien n'a mieux prouvé que ce monument, combien les grandes entreprises d'architecture parviennent difficilement à se compléter. Après trois siècles de travaux successifs, de projets pris, abandonnés et repris, le palais du Louvre, qu'il faut regarder aujourd'hui comme terminé, a encore un des côtés de sa cour différent des trois autres, et de ses quatre faces extérieures, il n'y en a pas deux qui se ressemblent.

Paris n'avait point alors d'architecte en crédit, et il y avait à Rome un artiste d'un talent universel, dont la renommée avait publié le nom dans toute l'Europe, le célèbre Bernin. (*Voyez son article*, page 164.) Le roi le demanda au pape pour le charger du grand projet qu'il voulait réaliser. On a vu ailleurs quelle fut l'issue de cette dispendieuse démarche.

Il n'est pas vrai, comme on l'a prouvé dans la vie de Bernin, que lorsqu'il arriva en France, le péristyle du Louvre eût déjà existé; a peine même peut-on supposer que le simple projet en eût été conçu. Mais ce qui paraît constant, c'est qu'après le départ de l'artiste italien, tout contribua à exciter l'ambition et le génie de Perrault. Sollicité par Charles Perrault son frère, il ne put résister au desir d'essayer ses forces sur un projet, dans lequel, libre des sujétions d'un programme donné, il put se livrer à toute son imagination.

Si Perrault eût été vraiment architecte de profession, s'il eût, comme tel, mesuré ses conceptions aux besoins de son temps, aux sujétions de son pays, aux calculs précuniaires, aux convenances locales, et aux usages d'un palais d'habitation, il est probable que l'idée ne lui serait point venue, d'y élever pour façade principale

et d'entrée un semblable péristyle. Mais il vit son sujet en homme habitué à saisir le point de vue poétique de l'architecture dans un tel édifice. Le palais du roi d'un grand empire lui parut demander, à l'instar d'une sorte de temple, le plus haut point d'une magnificence que l'art ne saurait mieux exprimer et rendre sensible, que par ce luxe extérieur des colonnes et de la décoration, qui en impose au spectateur, et en lui faisant admirer le palais, lui donne une haute idée du maître qui l'habite.

Le péristyle du Louvre, tel surtout qu'il sortit des mains de Perrault, c'est-à-dire avant qu'on eût remplacé par des fenêtres, sous l'une et l'autre colonnade, les niches qui s'y trouvaient pratiquées, ne pouvait être réellement considéré que comme une sorte de portail, un modèle purement idéal de frontispice ou de devanture, sans emploi usuel, propre uniquement à faire briller l'art et à plaire aux yeux.

Après le départ de Bernin, Perrault produisit son projet, et ce projet fixa seul l'attention. Pour mettre plus de maturité dans son examen, on forma un conseil des bâtimens, composé de Le Veau, premier architecte du roi, du peintre Le Brun et de Perrault. Charles Perrault son frère en fut nommé secrétaire. Colbert présidait les séances, qui avaient lieu deux fois la semaine. C'était alors une nouveauté en France, que des colonnes unies par des plates-bandes composées de claveaux. On craignait surtout la poussée des plafonds sur les colonnes. Pour se rendre compte des moyens d'exécution, il fut résolu que l'on construirait en petit un modèle du péristyle, avec autant de petites pierres qu'il devait y en

entrer de grandes, et de les retenir avec des barres de fer proportionnées à la mesure qu'elles devraient avoir en grand. L'exécution de ce modèle rassura sur les difficultés qui avaient été le sujet de l'objection principale. On resta convaincu que le fer employé à retenir la poussée des architraves, n'avait pas dans cet emploi l'inconvénient qui lui est propre, lorsqu'on l'emploie à soutenir.

L'ouvrage enfin fut entrepris sur le projet et d'après les dessins de Perrault, et malgré ce que la critique peut y reprendre, c'est toujours une grande et magnifique conception.

Ajoutons qu'en considérant le péristyle du Louvre, en abstraction, et sous le rapport plus spécial d'ouvrage d'art et d'architecture, on doit à Perrault la justice de dire, qu'il y a fait revivre avec une grande habileté, la justesse et la beauté des proportions antiques, qu'il y a porté la pureté des profils, l'élégance des formes, le bon goût des ornemens, la correction des détails, le fini de l'exécution, à ce point auquel peut-être aucun autre édifice n'est parvenu depuis en France.

Le reproche d'accouplement des colonnes a été fait à cette composition, et indépendamment de quelques raisons de solidité, qui purent conseiller ce parti. Nous conviendrons que l'accouplement des colonnes est généralement un abus, dont le principal inconvénient est de nuire à l'effet même des colonnes, qui, selon les points d'où on les considère, perdent en s'agroupant avec d'autres leur valeur individuelle, et rompent la symétrie des ordonnances, par l'irrégularité d'entre-colonnemens qui en résulte. Nous contesterons plusieurs des raisons alléguées par Perrault pour se justifier, par des exemples et des

autorités antiques très contestables. Mais nous dirons que l'abus dont il s'agit, se trouve ici extrêmement diminué par la position de colonnes, qui, vues de loin, particulièrement de face, et figurant comme de bas-relief sur un fond, ne sont point exposées aux variétés désagréables d'aspect, qu'éprouvent celles autour desquelles le spectateur peut circuler.

Du reste il eût été à souhaiter que tout l'extérieur du Louvre eût été achevé selon l'ordonnance de son péristyle, et celle de la façade en pilastres qui regarde la rivière, façade qui fut aussi l'ouvrage de Perrault. Il y régnerait entre toutes les parties un accord qu'il faut aujourd'hui désespérer d'obtenir jamais.

Les connaissances variées de Perrault lui avaient ouvert les portes de l'académie des sciences. Naturellement il devait être l'architecte d'un monument que le roi voulait consacrer aux études astronomiques; nous voulons parler de l'Observatoire, dont il fit les plans et régla les dispositions sous la dictée de l'académie.

La forme de cet édifice est un rectangle d'environ 16 toises sur 14, flanqué de deux tours pentagonales du côté du midi. A la face opposée, et dans son milieu, est un corps avancé, carré à l'extérieur, qui, au rez-de-chaussée, donne entrée dans un vestibule à pans coupés, dont la voûte est ouverte à son sommet. Le plan du premier étage est distribué en différentes pièces, qui ont chacune leur destination scientifique. Originairement, l'espace octogone d'une des deux tours n'avait pas de voûte, et formait une sorte de puits destiné à mesurer la quantité d'eau qui tombe annuellement. Cet espace a par la suite été voûté.

Il faut dire que, dans la construction de cet édifice, Perrault n'a employé ni fer ni bois. Toutes les pièces sont voûtées avec la plus grande solidité, et chacune peut passer pour un chef-d'œuvre dans l'art de l'appareil des pierres.

L'utilité étant le principal objet d'un semblable monument, l'architecte n'a voulu en devoir la beauté qu'à la simplicité des formes, à la justesse de l'appareil, au choix des matériaux, à la précision de leur travail. Le lieu des observations devant être au premier étage, il a pensé qu'il y fallait de grandes ouvertures, des fenêtres fort exhaussées. Elles sont toutes à plein ceintre, sans aucun chambranle ni ornement.

On n'ignore pas que, dès l'origine de sa construction, le bâtiment de l'Observatoire fut l'objet de beaucoup de critiques, surtout dans la partie des dispositions intérieures, qui doivent correspondre aux différens besoins et services, qu'exige l'étude ou la pratique des sciences qui sont en rapport avec l'astronomie. On doit dire encore que, postérieurement et à diverses reprises, plusieurs changemens ont été pratiqués dans cet intérieur, pour y faire, soit des habitations, soit des cabinets destinés aux instrumens d'observation et à tout ce que les progrès de la science ont rendu nécessaire.

Mais on a été aussi jusqu'à censurer le goût de Perrault dans l'effet extérieur de ce monument, où on lui a reproché d'avoir porté un style moins grave que lourd.

Il nous semble que ce qu'on appelle effet de lourdeur, dans cet édifice, tient à ce qu'il manque réellement de variété dans ses masses et ses détails, et de tout ce que peut produire l'effet pyramidal dans une élévation. Or

on peut énoncer sur ce prétendu défaut une opinion tout-à-fait contraire. Si Perrault eut, comme on l'a dit, un mérite en architecture, ce fut, à notre avis, de viser à saisir, dans chaque ouvrage, ce qui constitue sa qualité poétique, et d'en exprimer la destination par la forme extérieure. C'est ce qu'on appelle donner à chaque édifice son caractère propre, ce qui fait qu'aucun genre de monument ne devra ressembler à un autre. De là résultera que ce qui est ici une beauté, sera là un défaut, et que les qualités, par exemple, de lourdeur ou de légèreté, de richesse ou de simplicité, seront nécessairement relatives.

Or qu'est-ce que Perrault dut se proposer dans la forme extérieure d'un Observatoire? Sans doute de bien caractériser son emploi spécial, en faisant d'abord qu'on ne puisse pas le prendre pour un bâtiment d'habitation; (voilà pour ce qui concerne les façades de l'édifice); en apprenant ensuite au spectateur, par le manque absolu de comble ou de toiture, que la plate-forme qui termine le monument est destinée aux observations. Si donc, comme on en convient, le manque de tout couronnement ou amortissement, doit donner à un édifice une apparence opposée à celle d'élégance ou de légèreté, nous dirons que ce prétendu défaut, est un des mérites extérieurs de l'Observatoire de Perrault, si on le considère comme œuvre d'art et de goût.

La gloire de cet architecte se fonde encore sur un autre monument, où certainement il eût fait preuve d'un très grand talent, s'il lui eût été donné de suivre et de consommer l'exécution du grand arc de triomphe à élever à Louis XIV, ouvrage dont il nous a conservé le

dessin, et dont il ne fit que les fondations. Cet arc triomphal, qui devait orner l'entrée du faubourg Saint-Antoine, fut par manière d'essai, et peut-être aussi pour en soumettre le jugement au public, exécuté en plâtre sur le lieu qu'il devait occuper. Il arriva que la curiosité satisfaite éteignit le zèle des ordonnateurs. D'autres projets attirèrent ailleurs les dépenses. Bientôt on négligea cette entreprise, et l'on finit par y renoncer, en détruisant même les travaux commencés en terre.

Ce fut sur les dessins de Perrault qu'on exécuta la grotte de Versailles, l'allée d'eau, et plusieurs ornemens des jardins. Il fit encore un projet pour substituer un nouveau bâtiment au petit château bâti par Louis XIII, que Louis XIV voulut absolument conserver.

Perrault composa plus d'un ouvrage étranger à l'architecture. Il publia quatre volumes d'essais de physique qui ont aujourd'hui peu d'intérêt; et plusieurs mémoires pour servir à l'histoire naturelle. Mais comme écrivain, sa réputation se fonde principalement sur sa traduction de Vitruve, dont il fit depuis un abrégé en petit format, pour l'instruction élémentaire des jeunes architectes. Un de ses meilleurs ouvrages est encore celui qu'il intitula *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. Ce traité se compose de deux parties, dont la première, divisée en douze chapitres accompagnés de planches, renferme la meilleure doctrine sur les principes généraux de l'architecture, et l'analyse complète de toutes les parties sur lesquelles repose le système de cet art, d'après la méthode des anciens. La seconde partie donne les règles qui ont fixé, d'après les meilleures autorités, les formes, les pro-

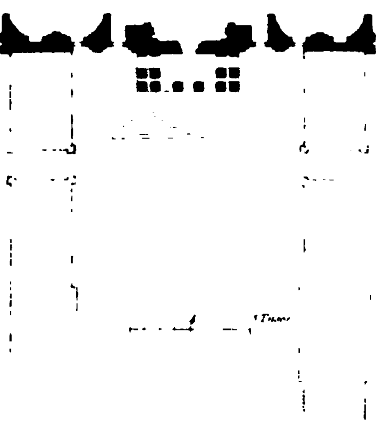
portions de chaque ordre. Le septième et le huitième chapitres, qui sont les derniers de cette seconde partie, et terminent aussi tout l'ouvrage, sont deux dissertations fort intéressantes : l'une sur *l'abus du changement de proportions* selon les distances ou les aspects des objets; l'autre sur *quelques abus introduits dans l'architecture moderne*. La préface même de l'ouvrage est consacrée à une théorie générale, qui renferme d'excellentes notions.

On trouva encore de Perrault, parmi ses manuscrits, après sa mort, un recueil de machines, imprimé depuis, et qu'on peut consulter avec fruit.

Perrault, selon l'opinion qui paraît la plus répandue, mourut des effets de la putridité occasionée par la dissection d'un chameau à laquelle il avait assisté.

Indépendamment des hommages que l'académie des sciences rendit à sa mémoire, la faculté de médecine fit placer son portrait dans le lieu de ses séances, à la suite de ceux des médecins célèbres de tous les temps, qui avaient le mieux mérité de la science et de l'humanité. Non moins juste que l'opinion des contemporains, le suffrage de la postérité a conservé au savant traducteur de Vitruve, au célèbre auteur de la colonnade du Louvre, un rang distingué parmi les hommes qui ont illustré le siècle de Louis XIV.





ÉLÉVATION ET PLAN DE L'ÉGLISE DE LA SORBONNE, À PARIS.

LE MERCIER,

NÉ A PONTOISE, MORT A PARIS EN 1660.

Il en est à-peu-près de la vie des nations, sous le rapport de la production des arts et des dons du génie, comme de la vie de l'homme individuel; elle a de même ses âges, et chacune de ses périodes a ses propriétés. Comme dans la vie humaine il est un âge où l'on produit sans compter, et un autre âge où l'on compte sans produire; de même on voit chez chaque peuple, dans la révolution qu'y parcourt le génie des arts, un temps où les hommes de talent et les grands ouvrages se multiplient, sans qu'on en tienne ni compte ni registre, et un autre temps où l'on fait leur histoire (car on ne fait d'histoire que du passé): c'est le siècle des descriptions, des critiques, des biographies.

Les petits états qui divisent l'Italie, après s'être disputé, par les talens que chacun avait produits, la palme du génie dans les arts, semblent encore avoir rivalisé de soins entre eux, pour conserver la mémoire et enregistrer les titres de gloire des hommes qui les avaient illustrés, dans l'âge d'une fécondité passée. Il n'en fut pas de même en France: aussi manquons-nous des premiers renseignemens, sur un certain nombre des hommes habiles, qui semblent s'être pressés au siècle de Louis XIV.

De ce nombre est Le Mercier, architecte fort renommé de son vivant, et qui a laissé beaucoup de beaux ouvrages bien propres à perpétuer et à recommander sa mémoire. Nous ignorons l'année de sa naissance. Tout ce qu'on sait de relatif à sa personne, c'est qu'il naquit à Pontoise sur la fin du seizième siècle, et qu'il mourut sans fortune à Paris, en 1660.

Il paraît que Le Mercier avait fait un long séjour en Italie, et tout prouve qu'il y avait puisé, dans l'étude des monumens de l'antiquité, les principes du bon goût et de la belle architecture. On sait qu'il était déjà à Rome en 1607 : c'est ce que nous apprend une estampe qu'il y grava, et qui représente le modèle fait par Michel-Ange de l'église de Saint-Jean-des-Florentins. En 1620, durant son séjour dans cette ville, il grava le catafalque de Henri III, dont il avait donné les dessins. Cette composition architecturale présente un ordre dorique sans base.

Le Mercier, de retour à Paris, trouva un protecteur aussi éclairé que puissant, dans la personne du cardinal de Richelieu, qui, à ce qu'il paraît, lui ordonna tout à-la-fois l'exécution de deux grands édifices.

Le premier, commencé en 1629, fut le palais de ce cardinal, appelé d'abord de ce nom, ou palais Richelieu, devenu depuis palais d'Orléans, mais qui dans l'intervalle fut nommé Palais Royal, lorsque, après la donation que le cardinal en avait faite au roi, la régente Anne d'Autriche et le roi son fils vinrent s'y établir en quittant le Louvre. Les transformations sans nombre que depuis lors ce palais a subies, dans presque toutes ses dépendances, ont tellement dénaturé l'ouvrage de

Le Mercier, qu'à peine en reste-t-il aujourd'hui quelque trace. On s'accorde à n'en reconnaître d'autres que dans quelques parties de la seconde cour, où l'on voit encore des proues de vaisseau sculptées en relief, avec des ancres et autres attributs de marine, répétés sur les trumeaux des fenêtres du rez-de-chaussée. Ces attributs, qui furent également multipliés au château de Richelieu en Poitou, faisaient allusion à la charge de surintendant de la marine et du commerce, dont le ministre était revêtu.

Le second monument, dont le cardinal de Richelieu chargea dans le même temps notre architecte, fut celui de la Sorbonne. La première pierre en fut posée en l'année 1629.

Jusqu'alors le collège et l'église de la Sorbonne n'avaient dû leur célébrité, qu'aux écoles fondées jadis en ce lieu par Robert Sorbon, qui donna son nom à tout l'établissement. Le cardinal de Richelieu voulut en faire, par l'architecture, un monument remarquable, dont l'aspect extérieur apprît l'importance des études théologiques dont il était le chef-lieu, et perpétuât aussi la mémoire de celui qui en deviendrait ainsi le second fondateur.

L'ensemble de ce monument se compose de deux parties distinctes, mais liées entre elles : le bâtiment des écoles, et l'église, dont la façade et l'entrée principale donnent sur la place appelée du nom de l'établissement, *la place de la Sorbonne.*

Le corps de bâtiment destiné aux écoles consiste dans une grande et belle cour beaucoup plus longue que large, d'une bonne et solide construction; mais d'où

occupe aujourd'hui. Lorsqu'on eut formé le projet de l'agrandir, Le Mercier fut chargé de la direction de cette entreprise. Il suivit donc les dessins de Lescot dans toute l'ordonnance du rez-de-chaussée, du premier étage et de l'attique, et il en conserva la disposition générale dans la partie inférieure du pavillon qu'on appelle *de l'Horloge* ou *des Caryatides*. Ce pavillon, qui long-temps servit de milieu à ceux des angles que l'on a abattus depuis, devait également servir de pendant à ceux qui auraient occupé le milieu des trois autres faces de cette cour, si on l'eût terminée à cette époque. C'était une sorte de tradition des hautes tours et des donjons à toits exhaussés, qui régnaient dans tous les châteaux gothiques, et qu'on voyait encore s'élever alors sur toutes les constructions du vieux château du Louvre, qu'il était question de remplacer par un dessin nouveau.

En conséquence de cet usage, Le Mercier surmonta la masse inférieure de son pavillon, d'une sorte de dôme dont il décora l'élévation par huit figures de femmes caryatides, groupées deux par deux, faisant fonction de colonnes accouplées et adossées. La sculpture de ces caryatides a fait la réputation de Sarrazin, et l'on n'a point cessé jusqu'ici d'en louer l'ajustement et l'exécution. Pour ce qui regarde l'invention de l'architecte dans cet ensemble, après en avoir loué ce que sa décoration a de riche et de pittoresque, on ne saurait s'empêcher d'y condamner l'abus que Le Mercier y a fait de ce grand nombre de frontons concentriques qui, outre le vice élémentaire de cet emploi, ne peuvent tendre qu'à rapetisser l'effet de toute la composition.

Mais ce qu'il faut citer avec éloge, c'est l'excellente disposition du vestibule qui, sous ce même pavillon, forme une des entrées de la cour du Louvre, et où l'on aime à retrouver une imitation du beau portique d'entrée du palais Farnèse à Rome. Le Mercier orna le sien de deux rangs de colonnes ioniques accouplées, pour recevoir les retombées des voûtes en pierre qui surmontent les trois allées du vestibule. Il sut fort bien réunir, dans cette architecture, une certaine élégance au caractère grave et solide exigé par le genre de construction qu'il dut y appliquer.

Le Mercier eut une assez grande part dans toutes les entreprises de son siècle. Ainsi, lorsque François Mansart eut perdu, par les variations de ses projets et l'inconsistance de son goût, la confiance d'Anne d'Autriche pour l'érection du monument du Val-de-Grâce, qui n'était hors de terre qu'à la hauteur de 10 pieds, nous voyons que Le Mercier, devenu son successeur, éleva l'église, tant en dedans qu'en dehors, jusqu'à la hauteur de la corniche du grand ordre de pilastres; et l'on est forcé d'y admirer une pureté d'exécution, et une précision d'appareil qui ont toujours caractérisé ses ouvrages.

Le Mercier succéda encore à Métezeau dans la construction de l'église des prêtres de l'Oratoire, rue Saint-Honoré. Obligé de terminer une composition dont il n'avait pas donné la première idée, et qui semble n'avoir pas été conçue très heureusement d'abord, il s'étudia à en corriger les défauts, et il allongeà l'église de toute l'étendue de la partie circulaire qui lui sert de chœur. On peut observer, du reste, dans l'ordonnance

générale de l'intérieur, certaines irrégularités volontaires, telles que l'espacement variable des métopes, ce qui ne paraît point devoir lui être imputé, tant cela contraste avec l'exacte distribution de toutes les parties de détail de l'architecture, à laquelle on voit qu'il se montra fidèle dans presque tous les édifices de sa composition.

Le dernier des grands ouvrages de Le Mercier, à Paris, fut l'église de Saint-Roch, rue Saint-Honoré; il en commença la construction en 1653. La première pierre fut posée par Louis XIV; on y plaça deux médailles, l'une avec l'effigie du roi, l'autre avec celle d'Anne d'Autriche, sa mère. Au fond, le plan et l'élévation de cette église, qui est toutefois une des plus élégantes de Paris, n'offre rien de fort remarquable, ni pour la conception générale, ni pour le caractère particulier ou le style propre de l'architecte. C'est une répétition d'un très grand nombre d'églises, qui n'ont plus présenté que de faibles différences entre elles, depuis que le besoin de la solidité et de la construction des voûtes en pierre surtout, y a fait introduire le système généralement uniforme des arcades et des pieds-droits ornés de pilastres.

Pour qu'il fût possible de bien apprécier le véritable mérite de Le Mercier dans une entreprise, où il lui eût été difficile de se distinguer par l'originalité, il aurait fallu qu'il eût eu l'avantage d'achever lui-même l'ensemble, et de terminer les détails de tout le monument. Cet avantage lui fut refusé. La mort l'enleva lorsqu'il n'avait encore élevé que le chœur et une portion de la nef. Cette église resta long-temps inachevée et sans

voûte, n'ayant pour couverture qu'un plafond en bois. Les libéralités du roi et les dons de plusieurs paroissiens en firent, à la fin, compléter la construction. Quelques additions successives augmentèrent son étendue en longueur. Quant au portail, ce fut Robert de Cotte qui en donna les dessins, et ce fut son fils qui en acheva l'exécution. C'est une composition froide, sans idée, sans caractère, d'un style médiocre, froid, insignifiant et privé d'effet.

Quoique l'on manque de notions positives sur ce qui regarde Le Mercier, dans ce qu'on peut appeler les circonstances particulières de sa vie, nous dirons, sur les récits de quelques biographes, que, pour le récompenser de ses travaux, le cardinal de Richelieu lui fit avoir la place de premier architecte du roi. C'aurait été par suite de cette nomination qu'il aurait exécuté, dans la cour du Louvre, les ouvrages dont on a déjà parlé. Ce fut donc encore en vertu du même titre, qu'il commença les travaux intérieurs de la grande galerie qui unit le palais du Louvre à celui des Tuileries. Cette galerie demandait dans son ensemble, et surtout dans sa voûte, un système bien combiné de décoration. Le Mercier arrêta un projet qui n'eut pas de suite. Les compartimens qu'il avait imaginés pour recevoir les peintures que Nicolas Poussin y devait placer, ne furent point agréés; Poussin les fit supprimer, et ceux qu'il voulut leur substituer n'eurent pas un meilleur sort.

On attribue à Le Mercier divers autres ouvrages qui sont moins connus, comme étant plus ou moins éloignés de la capitale, seul centre, en France, des grands travaux et surtout des grandes réputations.

On met au nombre de ces travaux peu renommés les portails de l'église de Ruel et de celle de Bagnolet, l'église de l'Annonciade à Tours, l'église paroissiale et le château de Richelieu.







ARC DE TRIOMPHE DE LA PORTE S.T DENIS, À PARIS.

BLONDEL (FRANÇOIS),

NÉ EN 1618, MORT EN 1686.

UNE sorte de singularité a voulu que les auteurs des trois monumens, que la France place en tête de ses plus célèbres ouvrages d'architecture, n'aient point fait de cet art leur profession spéciale. Le premier architecte du Louvre, Pierre Lescot de la famille d'Alissy, fut abbé de Clagny et chanoine de l'église de Paris. L'auteur du célèbre péristyle du Louvre, Claude Perrault, était docteur en médecine; François Blondel, à qui Paris doit, dans l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis, un des chefs-d'œuvre du siècle de Louis-le-Grand, fut envoyé par le roi dans les cours étrangères, et devint maréchal-de-camp. Il n'avait consacré sa jeunesse ni à l'étude des arts, ni à l'exercice de l'architecture.

D'heureuses circonstances concoururent à lui en faire naître le goût et à lui en procurer les connaissances. Henri Auguste de Loménie, voulant achever l'éducation de son fils, âgé de seize ans, à la grande école des voyages, lui donna pour mentor François Blondel. Le gouverneur et l'élève partirent au mois de juillet 1652, et parcoururent, pendant trois ans, les contrées du nord, celles de l'Allemagne et de l'Italie.

Les voyages ont surtout la propriété de former d'ha-

biles négociateurs, classe d'hommes peu nombreuse, et dont les états de l'Europe, pour leurs intérêts divers, ont le plus grand besoin. Blondel se trouva porté dans cette carrière. Nous savons qu'il fut employé à plusieurs négociations auprès de divers princes étrangers. Une mission honorable qu'il eut en qualité d'envoyé extraordinaire du roi, à la Porte ottomane, lui donna l'occasion, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même dans son cours d'architecture, de voir Constantinople, et de visiter l'Egypte. L'objet de sa mission était de réclamer contre la détention de l'ambassadeur de France, aux sept tours. Le négociateur, de retour en France, fut récompensé de son succès, par un brevet de conseiller d'état. La faveur du roi réservait à ses talens un prix plus flatteur puisqu'il devait les rendre utiles. Blondel réunissait aux connaissances littéraires un savoir profond dans les mathématiques. Il fut choisi pour les enseigner au grand Dauphin, fils de Louis XIV. Le collège royal le compta depuis parmi les lecteurs et professeurs de cette science.

Il était difficile qu'un homme aussi instruit que Blondel, eût vu sans beaucoup d'intérêt et encore plus de profit, les grands modèles de l'art de bâtir, que ses voyages l'avaient mis à même d'admirer. La seule impression des monumens de l'antiquité suffirait pour produire, sinon le besoin, au moins le desir d'être architecte : Blondel n'attendait plus qu'une occasion pour s'en reconnaître le talent. Il avait quarante ans lorsqu'elle se présenta en 1665.

La rivière de Charente, qui est d'une largeur assez considérable vis-à-vis la ville de Saintes, y est traversée par un pont composé de deux parties. La moins considé-

rable avait été ruinée autant de fois que rétablie, de sorte qu'à cet endroit on ne passait plus la rivière qu'en bateau. Le roi, voulant qu'il y fût fait un pont solide, donna ordre à Blondel de se rendre à Saintes, et de mettre la main à cette entreprise. Un pont de trois grandes arches avec une plus petite fut bientôt établi, par tous les moyens propres à en assurer la solidité, et l'autre partie plus considérable fut raffermie dans ses fondations. Le tout fut terminé par un arc de triomphe à deux ouvertures. Sa largeur est égale à sa hauteur. Il est décoré d'un ordre de pilastres corinthiens cannelés, dont les entablemens servent d'impostes aux bandeaux des deux ceintres.

L'académie des sciences s'attacha Blondel en 1669. Vers le même temps, le roi avait ordonné par lettres-patentes, que les ouvrages publics à faire désormais dans Paris, seraient exécutés suivant un plan général tracé par cet architecte, et dont les dessins durent à cet effet être déposés à l'hôtel-de-ville.

Il y avait jadis, au bout de la rue Saint-Antoine, une porte construite pour une entrée triomphale d'Heni II. On voulut, en 1672, agrandir sa masse, qui avait besoin de quelque restauration. Blondel fut chargé de ce double soin. Il ajouta deux arcades à la porte, et par l'addition d'un attique au-dessus de celle-ci, et de deux autres attiques plus petits sur les arcades latérales avec de petits obélisques, il parvint à faire d'un ouvrage demi gothique et mesquin, un monument de quelque importance, digne d'être conservé, soit sous le rapport historique, soit pour quelques belles figures de Paolo Ponzio, soit comme témoignant du goût et du style de deux

âges. Cependant un siècle était à peine écoulé depuis sa restauration, que différentes raisons de dégagement et de commodité publique, lorsqu'il s'est agi d'élargir cette entrée de Paris, en ont déterminé la destruction.

Pareille fatalité s'est attachée à un autre monument du même genre, élevé par Blondel, pour une autre entrée de Paris, l'arc de la porte Saint-Bernard, dont la composition lui avait coûté le plus de peine, vu les sujétions extraordinaires auxquelles il fut asservi, et dont il rend compte dans son traité. Quelques inconvéniens de sa position pour le libre accès des voitures, motivèrent sa suppression en 1792. Rien toutefois n'eût été plus facile que d'accorder dans l'emplacement qu'il occupait, et qu'on pouvait agrandir à volonté, l'intérêt du monument avec celui de la commodité publique.

Ce n'est donc plus que dans les livres qu'on peut en retrouver l'image.

A vrai dire, ce monument fut improprement appelé arc de triomphe; sa masse seule en avait la ressemblance. Sous le rapport de sa disposition, qui offrait deux seules arcades égales, il rentrait dans la classe des portes de ville, auxquelles convient une double ouverture, pour ceux qui entrent et pour ceux qui sortent, à la différence de l'arc triomphal, qui, ramené à sa destination positive, et à la convenance de son emploi, doit offrir un seul grand arc pour le triomphateur, accompagné si l'on veut de deux petits arcs collatéraux. La décoration du monument de Blondel n'annonçait rien non plus qui fût relatif aux exploits militaires, dont les arcs triomphaux sont naturellement les fidèles historiens. Ici la sculpture n'avait été chargée de célébrer que les quali-

tés civiles de Louis-le-Grand. Deux grands bas-reliefs occupaient de chaque grand côté l'attique de l'édifice. Du côté de la ville, le roi était figuré répandant de toutes parts l'abondance. On lisait au-dessous cette inscription : LUDOVICO MAGNO ABUNDANTIA PARTA. *Præfect. et Ædil. poni. c. c. Ann. M.D CLXXIV.* Le bas-relief du côté du faubourg représentait Louis XIV sous une forme allégorique, tenant le gouvernail d'un navire voguant à pleines voiles. On lisait cette inscription : LUDOVICI MAGNI PROVIDENTIA, etc. Chacun des pieds-droits était orné de figures en bas-relief, des différentes vertus. Toute cette sculpture de Jean-Baptiste Tuby, assez d'accord avec le style de l'architecture, formait un ensemble fort recommandable, qui, indépendamment de beaucoup d'autres considérations, aurait dû garantir ce monument d'une destruction anticipée.

Blondel avait préludé, dans les deux ouvrages qu'on vient de décrire, à la composition du plus grand monument triomphal, qui eût jusqu'alors été élevé chez les modernes, et même chez les anciens Romains ; car il paraît douteux qu'aucun des arcs de triomphe érigés aux empereurs, ait jamais été porté à une aussi grande élévation que celui de la porte Saint-Denis à Paris.

Il se compose d'une seule et grande arcade, inscrite dans une masse carrée dont la hauteur est de 72 pieds 9 pouces, non compris le plateau supérieur, sur une largeur de 73 pieds 9 pouces. La largeur de l'ouverture de l'arcade est de 24 pieds 2 pouces. Sa hauteur est de 46 pieds 2 pouces. Elle est encadrée dans un renfoncement qui a 31 pieds 1 pouce de large, sur 46 pieds 2 pouces de haut. L'épaisseur du monument, abstrac-

tion faite de celle des pyramides en bas-relief, dont on parlera dans la suite, est de 15 pieds, et la profondeur de l'arcade n'est que de 12.

Les deux faces de l'édifice ne diffèrent entre elles que par la quantité des ornemens. Celle du faubourg, pour en être moins chargée, n'en est peut-être pas moins recommandable. Nous allons commencer par la décoration de la face qui regarde la ville.

Les deux pieds-droits qui accompagnent l'ouverture de l'arc, servent de fond à des espèces de pyramides en bas-relief, dont la largeur inférieure est à celle de leur partie supérieure, comme 3 à 1. Elles posent sur une plinthe et sont surmontées d'un globe porté par un petit amortissement. Sur la surface de chacune de ces pyramides, et dans toute leur hauteur, s'élèvent des trophées à la manière antique, où sont suspendus et entremêlés des boucliers ornés des armoiries ou symboles des provinces, que le roi venait de soumettre en Hollande. Au pied de chacun des trophées est assise une figure colossale de plein-relief. D'une part c'est le Rhin dans la forme d'un fleuve étonné; de l'autre on voit la Hollande sous l'emblème d'une femme affligée, assise sur un lion terrassé, qui dans une de ses pattes tient une épée rompue, et dans l'autre un trousseau de flèches brisées et à demi renversées.

Blondel nous apprend qu'il plaça ainsi ces figures au bas des trophées, d'après des types de médailles antiques, sur lesquelles on voit ainsi des provinces ou des villes captives. Cette imitation n'est pas la seule qu'on admire dans sa composition. Ainsi les deux piédestaux des pyramides présentent une assez heureuse répétition du

piédestal de la colonne Trajane à Rome. La sculpture très méplate des armures qui ornent le fond de ces soubassemens, le bon goût de leur agencement et de leur exécution, tout y rappelle le style et le caractère du monument de Trajan.

Le ceintre de la porte, au lieu de la clef ou agrafe d'usage, est orné de la dépouille d'un lion dont la tête et les pattes pendent sur l'archivolte, lequel a ses angles remplis par des victoires, selon l'usage de tous les arcs antiques. Cet arc en diffère par l'absence d'attique; car on ne saurait appeler ainsi le plateau qui est au-dessus de l'entablement, et qui n'a d'autre ornement qu'une rangée de postes. Mais au-dessus du ceintre est un grand bas-relief qui, du côté de la ville, représente le passage du Rhin à Tolhuis. Celui qui regarde le faubourg a pour sujet la prise de Maëstrich en 1673.

La façade postérieure du monument est, comme on l'a déjà dit, presque en tout conforme à celle qui vient d'être décrite : mêmes pyramides, mêmes trophées, mêmes détails de sculpture, dont la composition ne diffère de celle du côté antérieur, que par quelques économies de décoration. Les pyramides de ce côté n'ont point, comme de l'autre, des figures allégoriques; mais elles sont portées sur des lions, et ce motif paraît avoir été emprunté de l'obélisque de la place de Saint-Pierre à Rome.

La sculpture, qui dans ce monument fait plus de la moitié des frais de sa décoration, fut commencée par Girardon, et terminée par Michel-Anguier. Le style des figures est grandiose, quoique avec un peu de lourdeur de dessin et d'exécution. Ce qu'on appelle sculpture

d'ornement y est ce qu'on peut voir de mieux après l'antique. Peu d'ouvrages modernes, en se modelant sur les exemples du passé, ont réuni au même degré que celui-ci le mérite d'une véritable et judicieuse imitation, à celui de l'originalité; et certes on peut dire que, malgré tous les emprunts faits aux anciens, personne n'a jamais su mieux que Blondel, dans ce monument, produire un ensemble qui n'appartienne qu'à lui. Aussi, loin d'avoir à lui faire le reproche de plagiat, les hommes d'un goût sévère, sont-ils portés à l'accuser de certaines nouveautés qui, sans rien ôter à sa gloire, doivent être relevées pour l'intérêt de l'art.

On peut réduire à deux points les observations critiques, auxquelles l'arc de la porte Saint-Denis donne lieu. L'un a rapport à la proportion, l'autre à la décoration.

Sous le premier rapport, on ne conteste pas que, vue en face, la masse du monument n'ait une belle correspondance de parties, et ne produise un ensemble généralement estimable. Cependant ce monument étant tout-à-fait isolé, se fait voir aussi latéralement; et alors on ne devine point par quelle raison, l'auteur ne lui a point donné une profondeur proportionnée à ses autres dimensions. On a vu qu'elle se réduit à 10 pieds. Les arcs qui nous sont parvenus des anciens, portent tous dans leur proportion une épaisseur plus que double de celle qu'a l'arc de Blondel. L'arc de Septime-Sévère, par exemple, quoique de 12 pieds moins haut que celui de Louis-le-Grand, a près de 10 pieds de plus en épaisseur.

Cette sorte de disproportion, qui est frappante, quand on voit de côté ou de profil l'arc de la porte Saint-De-

nis, ne laisse pas que d'être encore sensible lorsqu'on le considère en face. Quoique Blondel ait diminué de la hauteur de son ouverture, qui contre l'usage a moins du double de sa largeur, cependant elle paraît encore fort exhaussée. Il est permis de croire que cet effet sera dû au peu de profondeur, et à la maigreur qui en résulte. Le vide de l'arcade ne perdant rien, ou ne perdant en hauteur que très peu, à la vue, par le manque du prolongement perspectif des soffites ou de la voûte, l'arcade se détache presque tout entière sur le ciel, comme si elle était vue géométralement. Enfin, soit qu'on voie le monument latéralement, soit qu'on se place en avant, il est difficile de ne pas lui desirer une épaisseur double de celle que Blondel lui a donnée.

A l'égard de la décoration de ce monument, auquel on ne peut refuser un aspect riche et majestueux, et un excellent goût dans les détails et l'exécution des ornemens, il faut aussi y faire une part pour la critique. Nous dirons donc que l'ensemble de son parti décoratif, a d'abord quelque chose d'un peu disparate dans le choix de certains objets, et ensuite quelque chose de trop compliqué ou de surabondant quant aux idées.

Nous appellerons, par exemple, motif disparate ou impropriété, l'application de la forme de pyramide aux pieds-droits d'un arc triomphal. On n'entend y critiquer ni ce genre tout-à-fait moderne de bas-relief, ou de placage donné à une pyramide, ni cette forme bâtarde qui tient un milieu équivoque entre l'obélisque et la pyramide. Ce qu'il faut y attaquer c'est leur présence ici. La pyramide, type essentiel de sépulture, consacré de tout temps, soit en réalité, soit d'une manière figu-

rée ou symbolique, aux usages et aux idées funéraires, ne saurait se trouver associée à un monument triomphal, sans un contresens dans la langue de l'architecture et de la décoration.

L'abus de ce motif ne semble pas avoir été corrigé, ou l'aurait été très imparfaitement, par les trophées appliqués à la surface de ces pyramides. Dans tous les cas, ce double emploi est précisément ce qu'on peut appeler ici complication ou redondance. Il semble qu'il aurait convenu d'opter entre l'un ou l'autre motif. De cet assemblage, ou, si l'on veut, de cette surcharge, il ne peut résulter en ce genre que ce que produit ailleurs ce qu'on appelle duplicité d'action, où deux intérêts se détruisent au lieu de se renforcer. On croit voir enfin de la part de Blondel l'intention d'enchérir sur l'antiquité, par une cumulation d'objets qui, pour être habilement rapprochés, n'en dénotent pas moins une recherche ambitieuse de luxe, plus qu'un emploi judicieux des richesses de l'art.

Nous répéterons, toutefois, qu'à supposer la réalité de l'abus qu'on vient d'indiquer, il est difficile de concevoir un abus justifié par de plus grandes beautés, et qui soit devenu le principe d'une plus grande magnificence.

Blondel ayant réuni, comme on l'a vu, les connaissances littéraires à l'étude et à la pratique des arts, on ne trouvera point étonnant qu'il ait été lui seul, l'auteur des inscriptions qu'on lit sur l'arc de triomphe de la porte Saint-Denis, et sur celui de la porte Saint-Martin, construit par Bullet, son élève; mais ce qu'on doit y relever, c'est l'excellent style lapidaire, dont il avait, sans

aucun doute, étudié le goût et l'esprit sur les monumens antiques.

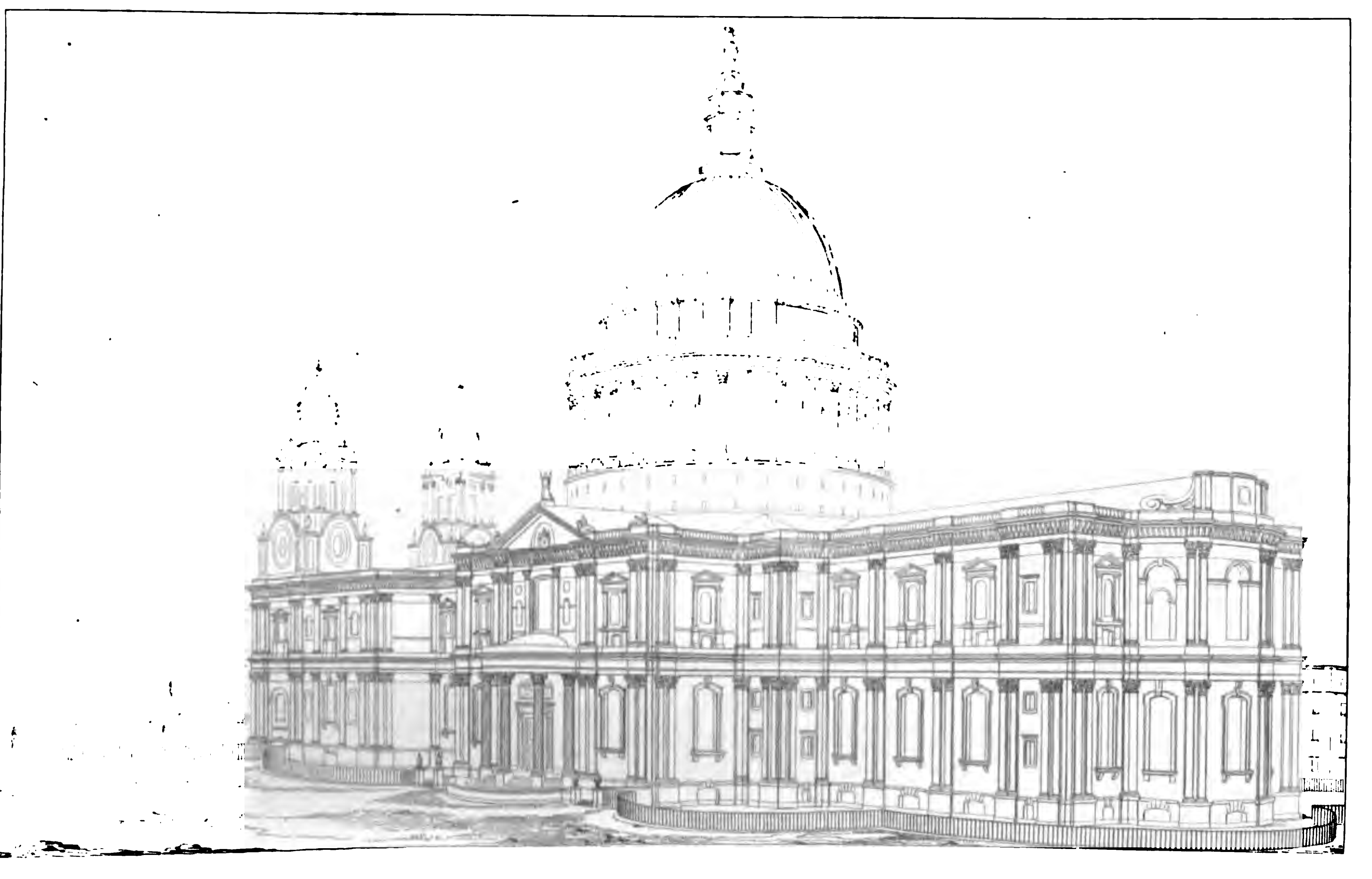
Long-temps le monument de la gloire de Blondel, et un des plus beaux du plus beau règne, avait paru menacé d'une dégradation qui affectait moins sa masse que ses détails et l'exécution de ses ornemens. Il a été, depuis quelques années, réparé avec beaucoup d'intelligence et de soin dans toutes ses parties, et il se trouve aujourd'hui rendu à sa première intégrité.

Ce n'est pas le nombre, mais la qualité des ouvrages qui fait les réputations. Celle de Blondel n'aurait pas besoin d'une plus longue énumération de travaux, et l'on conçoit que, partagé comme il le fut entre des occupations fort diverses, il n'a point pu fournir à l'historien de l'architecture une liste de travaux très nombreuse. Nous ne devons donc pas omettre la mention d'un grand bâtiment qui fut construit sur ses dessins. On veut parler de la corderie de Rochefort, édifice composé de deux étages, dans une longueur de 216 toises, sans compter les pavillons, sur une largeur de 24 pieds. Blondel, dans son traité d'architecture moderne, a rendu compte des procédés qu'il mit en œuvre pour opérer la solidité de ses fondations dans un terrein glaiseux, entre un canal et la rivière de la Charente. Aux forges de l'arsenal de la même ville, et dans quelques parties de sa corderie, il sut s'approprier avec succès une porte du genre rustique, qui y fait un très bon effet. C'est celle que Serlio a insérée, dans son recueil, et qui existait de son temps, à Rome, dans un reste d'antiquités qu'on appelait, dit-il, le camp des soldats de Trajan.

Les travaux de Blondel furent récompensés par la place de professeur et directeur de l'académie d'architecture, établie en 1671. Le cours que nous connaissons de lui, renferme les leçons qu'il dictait aux élèves de cette école royale. Les ordres y sont traités suivant les principes des anciens et des meilleurs maîtres modernes. Cet excellent ouvrage prouve que l'auteur avait su joindre, aux grandes connaissances qu'il avait acquises pour lui, l'art de les développer et de les rendre utiles aux autres.

Outre ce cours d'architecture, qui forme un gros volume *in-folio*, il publia beaucoup d'autres ouvrages, entre lesquels on cite: *Une comparaison de Pindare et d'Horace*, *des notes sur l'architecture de Savot*. *L'histoire du Calendrier Romain*. *L'art de jeter les bombes*, et *une nouvelle manière de fortifier les places*. Ces deux derniers ouvrages lui méritèrent le grade de maréchal-de-camp. Louis XIV, auquel il les présenta en 1675, n'en voulut pas permettre la publication, avant que les fortifications qu'il faisait faire à plusieurs places de guerre ne fussent achevées.





ÉGLISE DE S.T PAUL, À LONDRES.

CHRISTOPHE WREN,

NÉ A EAST KNOYLE EN 1632, MORT EN 1723.

Les renseignemens historiques que nous connaissons sur la vie et les ouvrages de Christophe Wren, et sur ses premières années, ne nous apprènnent point quel avait été son maître dans l'art de l'architecture, ni même s'il en eut un. On peut présumer, d'après les diversités nombreuses d'études et de sciences auxquelles sa jeunesse avait été livrée, qu'il dut uniquement aux mathématiques, d'être initié aux connaissances de cette partie de l'art de bâtir qui est soumise aux lois du calcul, connaissances auxquelles le génie ne supplée pas toujours, mais qui, réciproquement, ne sauraient remplacer le génie pour les grandes entreprises de l'architecture. Lorsqu'en ce genre l'étude et la nature auront réuni dans le même homme, et avec une juste combinaison, les dons du savoir et ceux de l'imagination, il devra naître de là, si les circonstances lui sont favorables, un grand architecte.

Christophe Wren fut un de ces rares exemples, et les besoins de son siècle concoururent à développer chez lui, les heureuses dispositions qui n'attendaient que l'occasion propre à les faire briller.

Il naquit en 1632, à East Knoyle, dans le comté de

Wilts où son père, doyen de Windsor, et d'une ancienne famille originaire de Danemark, s'était établi en se fixant en Angleterre, dans le diocèse de Durham. Dès l'âge le plus tendre, il annonça la plus grande aptitude aux sciences, surtout aux mathématiques; et on l'admit comme gentilhomme pensionnaire au collège de Wadham, à Oxford. Il n'avait que treize ans lorsqu'il construisit une machine, pour représenter le cours des astres, et divers instrumens d'astronomie, mieux divisés ou plus commodément suspendus que ceux qui existaient alors. A seize ans, il avait déjà fait des découvertes dans l'astronomie, la gnomonique, la statique, la mécanique; et à peine âgé de vingt-cinq ans, il professait ces sciences à Oxford, au collège de Gresham. Bientôt il obtint la chaire de droit civil dans l'université de cette ville, et une place à la société royale de Londres, qui venait d'être établie.

Jusqu'ici nous ne voyons rien qui eût pu faire prédire, qu'il deviendrait un des premiers architectes et de son pays et de son siècle.

Vers 1665, il fit un voyage à Paris, dans la vue, dit-on, d'y examiner l'état des arts qui commençaient à y refleurir sous les auspices d'un nouveau règne. Un grand évènement le rappela promptement dans sa patrie. Effectivement l'année suivante, 1666, fut celle du terrible incendie qui consuma la plus grande partie de la ville de Londres. Ce malheur, et le besoin non-seulement de le réparer, mais de le faire servir à l'amélioration comme à l'embellissement de cette capitale, éveillèrent le génie de Wren et lui révélèrent des talens dont

le principe avait jusqu'alors sommeillé en lui. Il imagina un plan général de reconstruction de la ville.

On peut dire de presque toutes les grandes villes, excepté d'un fort petit nombre, qu'elles ne furent et ne sont autre chose, qu'un agrégat fortuit et successif de constructions ajoutées les unes aux autres, sans aucun dessin, sans aucune prévision de l'avenir. C'est souvent lorsqu'il n'y a plus de remède à leurs irrégularités, qu'on cherche les moyens toujours lents d'en redresser les rues, et d'en symétriser les aspects. Wren crut qu'il fallait saisir l'occasion du malheur arrivé, pour soumettre la réédification de Londres à un système d'ensemble, qu'en vain on attendrait des volontés particulières.

Son plan présenta de longues et larges rues coupées à angle droit, des projets d'églises, de places, de monumens publics dans de belles positions; des portiques variés selon les quartiers, servaient de points de vue, en divers lieux, aux principales rues. Jamais programme plus vraiment idéal ne fut conçu, et pour un but moins imaginaire. Il fut gravé en 1724, et l'on peut juger encore aujourd'hui de l'impression qu'il dut faire à l'époque où il fut présenté au parlement. Il y devint le sujet d'une longue discussion. Deux opinions opposées s'y combattirent : les uns appuyèrent le projet de Wren; les autres soutinrent qu'il fallait rebâtir sur l'ancien plan; un troisième parti, comme cela arrive souvent, se plaça au milieu des deux et fit prévaloir son opinion. On prit une portion du nouveau plan, on en conserva une de l'ancien, et Londres manqua pour toujours l'occasion d'être le chef-d'œuvre de toutes les villes. Cepen-

dant ce qu'on adopta du projet de Wren, quant à la largeur des rues, à la grandeur des places et à une construction en matériaux plus solides (l'ancienne était toute de bois), n'a pas laissé de rendre encore cette ville une des plus remarquables de l'Europe, sinon pour l'architecture, du moins pour la régularité, l'alignement, la disposition des rues et des places.

Si Londres manqua l'avantage que lui eût procuré l'adoption du grand projet de Wren, elle y gagna toujours d'apprendre qu'elle avait en lui un homme né pour les grandes choses. Lorsque la nature produit de pareils hommes, il semble que la société ne manque pas non plus de faire naître le besoin d'ouvrages qui soient à leur niveau. On remarque que les grandes entreprises et les grands artistes se sont toujours rencontrés; et dans cette coïncidence on ne saurait dire de quel côté est le premier moteur.

Jean Denham, architecte du roi, étant mort en 1668, Wren lui succéda, fut fait chevalier, et eut dès-lors la direction d'un grand nombre d'édifices publics.

Cependant Londres était à peine sortie de ses cendres, et déjà on projetait d'y élever un monument qui devait présager la grandeur future de cette ville. Il ne s'agissait de rien moins que de rivaliser avec la vaste basilique de Saint-Pierre de Rome. Christophe Wren fut chargé de cette noble entreprise, et dès 1675 il jeta les fondemens de Saint-Paul. On croit que dans un premier modèle qu'il composa, il avait voulu se rapprocher des plans et du style des temples de l'antiquité; mais l'Angleterre avait subi pendant plusieurs siècles, comme tout le nord de l'Europe, les habitudes du genre de bâ-

tir gothique. Les constructeurs des églises de ce genre, libres des sujétions d'une ordonnance régulière, et par conséquent de tout rapport de proportion entre les plans et les élévations, s'étaient plu à chercher la beauté, et à la placer uniquement dans la grandeur linéaire, c'est-à-dire dans la longueur et la procérité des intérieurs. Wren adopta donc en plan la disposition du plus grand nombre de ces églises, qui ordinairement se composent de deux parties d'une longueur égale, le chœur et la nef, que divisent (ainsi qu'on les appelle) les deux bras de la croisée.

La longueur de Saint-Paul, qui est de 450 pieds français, offre, dans le milieu de cet espace, une coupole de 98 pieds français de diamètre et de 208 pieds français de hauteur. Un rang de bas-côtés règne dans toute la longueur de l'église, qui se termine au bout du chœur par une apside (ou rond-point), et qui commence en avant de la nef par un grand et spacieux vestibule. L'ordonnance intérieure est en arcades, dont les pieds-droits reçoivent des pilastres corinthiens avec un entablement fort régulier. Au-dessus de cet entablement règne un attique continu, sur lequel s'élève la voûte avec les fenêtres qui éclairent l'intérieur. La coupole a été fort ingénieusement construite, dans une forme pyramidale que les yeux ne sauraient découvrir, et qui a singulièrement épargné l'effort de la poussée latérale.

La critique d'un semblable monument comporterait de nombreuses et importantes considérations, que l'on ne saurait même effleurer ici. Nous nous bornerons en peu de mots, à une seule, celle qui est à la portée du plus grand nombre, je veux dire l'impression générale

ou l'effet de cette architecture, tant au-dedans qu'au-dehors.

S'il s'agit de l'impression que le spectateur reçoit de l'aspect intérieur, nous nous permettrons de dire qu'il est généralement médiocre. On n'y est véritablement frappé d'aucune sorte de grandeur, d'aucun caractère bien prononcé, soit de force et de sévérité, soit d'élégance et de richesse. Les sens et l'esprit y voudraient ou plus de simplicité ou plus de variété; quelque chose de nu, de pauvre et de froid s'y fait sentir. En un mot, on entre dans Saint-Paul sans étonnement; on en sort sans admiration.

Quant au mérite et à l'effet de l'architecture, l'extérieur nous paraît l'emporter sur l'intérieur. Nous le disons d'abord de la coupole, dont la forme, la courbe et la décoration sont fort belles, dont l'ensemble, bien qu'on puisse le trouver découpé par la saillie de la colonnade qui l'environne, ne laisse pas de produire un tout très harmonieux. Pour ce qui est de la masse extérieure de l'église proprement dite, il est possible de blâmer dans son ajustement l'application des deux ordres de pilastres l'un au-dessus de l'autre. Le goût scrupuleux de ceux qui mettent avant tout autre mérite, celui de l'unité, regrettent que deux ordres, qui dans cette position signifient deux étages, se trouvent au dehors d'un édifice qui intérieurement n'a point d'étages. Cependant le parti général de toute cette masse, considérée abstraction faite du rapport qu'on vient d'indiquer, est d'un style sage, d'une bonne composition et d'une exécution aussi pure que précieuse. On aime à y remarquer, à l'extrémité de chaque croisée, les petits

avant-corps circulaires en colonnes qui leur servent de portiques.

Malheureusement pour cette église, comme à l'égard de beaucoup d'autres, ce qu'on peut le moins y louer, c'est son frontispice avec les deux clochers, composition banale, sans effet et sans grandeur, mais résultat en quelque sorte nécessaire de la sujétion imposée par la hauteur de l'édifice. Le manque d'espace a frustré ce monument d'une place suffisante, pour qu'on puisse en embrasser convenablement l'ensemble. Le lieu qu'il occupe étant dans la cité, le quartier de Londres le plus resserré, Wren ne put pas remédier à cet inconvénient.

L'église de Saint-Paul, construite toute en pierre de Portland, a eu l'avantage d'avoir été par lui commencée, conduite et terminée en trente-cinq années, c'est-à-dire par un seul et même architecte; et, ce qu'on a observé encore, par un seul et même entrepreneur, avantage très rare dans les grands édifices, et auquel celui-ci doit certainement de n'offrir aucune de ces disparates de manière et de goût, produits naturels des modifications que ne manquent presque jamais d'y introduire, dans la conduite de l'ouvrage, les architectes qui s'y succèdent. Comme église, à part les critiques qu'on en peut faire (et quel édifice en est exempt?) Saint-Paul se place, sous plus d'un motif, mais surtout pour l'importance et la grandeur, au second rang, c'est-à-dire immédiatement après Saint-Pierre de Rome.

Wren, au même temps, élevait un autre monument qui dans son genre, du moins pour la hauteur, ne devait point avoir de rival : je veux parler de cette colonne qu'on appelle à Londres du nom seul de *Monument*,

et que l'on construisit en pierre, à l'endroit même où avait, soit commencé, soit fini l'incendie dont on a parlé, pour perpétuer le souvenir de ce mémorable fléau. Sa hauteur est de 188 pieds français, en y comprenant le piédestal et le couronnement. On prétend dans plus d'un ouvrage (et il nous semble sans aucune raison), que cette colonne est de l'ordre toscan. Outre que nous ignorons ce qui peut caractériser dans une colonne ce prétendu ordre, d'invention tout-à-fait arbitraire, nous pensons qu'une colonne monumentale, et par conséquent isolée, dès-lors indépendante de toutes les autres parties constitutives d'un ordre, ne saurait être assujétie aux proportions et au caractère qui le distinguent. Ce n'est guère alors que par son chapiteau et par sa base que la colonne de Londres peut se faire reconnaître; et il nous semble que ces deux objets, ainsi que ses cannelures, doivent la désigner comme appartenant à l'ordre dorique des modernes.

Elle pose sur un piédestal de 37 à 38 pieds, et de 19 pieds 6 pouces en carré. La face principale est ornée d'un bas-relief en marbre, où la sculpture à représenté la destruction des maisons par le feu, et d'autre part leur réédification. Diverses figures allégoriques enrichissent cette composition, au milieu de laquelle on voit le roi Charles II, auquel on présente le plan de la reconstruction de la ville. Aux quatre angles du socle, en forme de congé qui termine par en haut le piédestal, sont sculptés quatre animaux fabuleux, qui sont des salamandres emblèmes du feu. Le fût de la colonne a 14 pieds de diamètre.

Le tailloir qui termine le chapiteau supporte un

corps circulaire, que surmonte un grand vase de bronze d'où sortent des flammes. L'intérieur de la colonne renferme un escalier en bois, composé de 345 marches de 9 à 10 pouces de large sur 5 à 6 pouces de haut.

Généralement, l'exécution de l'ouvrage est large, correcte et de bon goût. Il ne manque encore à l'effet qu'on devrait recevoir de son ensemble, qu'une place en rapport avec la dimension d'un monument aussi colossal.

Un des plus remarquables édifices d'Oxford est dû au génie de Wren : c'est celui qu'on appelle le *Théâtre*, nom qu'on lui a donné parce que, d'un côté, sa forme extérieure est circulaire, et aussi à cause de l'emploi qu'on en fait pour les exercices littéraires de l'université, et les réunions d'assemblées destinées au soutien des actes publics, quelquefois à l'exécution des concerts. Il fut commencé en 1664, et achevé en 1669, aux dépens de Gilbert Sheldon, archevêque de Cantorbery, chancelier de l'université d'Oxford. Ce bâtiment, qui peut contenir, tant sur ses degrés que dans ses tribunes, quatre mille personnes, formerait un ovale régulier, si le côté qui regarde la bibliothèque Bodléienne n'avait été fait en ligne droite. Sur cette dernière face il présente, à rez-de-chaussée, un beau frontispice avec colonnes et pilastres d'ordre corinthien. De semblables pilastres, au nombre de quatre, supportent un fronton dans l'étage supérieur. La partie circulaire dont on a parlé, est en arcades au rez-de-chaussée avec fenêtres carrées au-dessus. Une enceinte circulaire aussi sert de clôture à ce côté de l'édifice, et y produit une fort heureuse décoration. Sur un petit mur à hauteur d'appui, et bâti dans le même plan, c'est-à-dire circulairement, s'élèvent

quatorze grands termes, que surmontent des bustes de philosophes d'une proportion colossale. Ces termes quadrangulaires sont engagés par leur partie inférieure dans le petit mur d'appui, sur lequel sont scellées des grilles, qui s'étendent d'un terme à l'autre, et qui s'y appuient.

Parmi les monumens de Wren, qui ont acquis de la célébrité, et qu'on se plaît encore aujourd'hui à vanter comme une de ses productions les plus recommandables du côté de l'art et du goût, quoique l'œuvre soit d'une médiocre importance, on doit placer l'église de Saint-Etienne de Wallbrook. Elle mérite effectivement d'être citée, à Londres surtout, où, excepté l'église gothique de Westminster et celle de Saint-Paul, presque toutes les autres, quant à leur étendue, ne seraient ailleurs que de simples chapelles. Celle de Saint-Etienne se fait remarquer par l'élégance de sa nef, à deux étages de colonnes et de pilastres d'ordre corinthien qui portent une voûte. La nef est accompagnée de bas-côtés. Il y a une croisée, au centre de laquelle s'élève une petite coupole, dont la hauteur, en y comprenant celle de la lanterne, est de 58 pieds. L'élévation de la tour, y compris sa balustrade, est de 70 pieds. Si l'on donne à cette église la part d'éloges qui lui est due, il faut toutefois faire remarquer l'admiration exagérée avec laquelle d'Argenville, sur la foi sans doute du petit-fils de Christophe Wren, avance qu'il n'y pas en Italie un édifice moderne, qu'on puisse lui comparer pour le goût et les belles proportions.

Une autre église de Wren est citée parmi les plus remarquables de Londres, mais particulièrement pour sa tour, qui est la plus haute de la ville. Elle a plus de 200 pieds français d'élévation, et se compose de plu-

sieurs étages, diversement ornés d'architecture, qui se terminent par une flèche très allongée, avec une grosse boule de bronze, portant un dragon de même métal doré, d'environ 10 pied de long.

On peut s'étonner qu'il n'ait point été fait de recueil gravé des édifices que cet architecte, dans le cours d'une longue vie, paraît avoir construits en divers lieux de l'Angleterre. On en est réduit à de simples mentions de son biographe, mentions insuffisantes pour faire juger de la valeur d'ouvrages qui, s'ils se sont conservés, auront dû éprouver plus d'un changement.

Pour ne rien omettre, cependant, de ce qui peut donner quelque idée de la féconde activité de Wren, nous citerons, parmi les nombreux travaux qui remplirent sa carrière :

L'ancienne douane du port de Londres, ornée de deux ordres d'architecture. L'inférieur est en colonnes toscanes. L'étage supérieur a des pilastres ioniques, qui supportent des frontons. Du côté du couchant, la façade, de 57 pieds français de long, offre des galeries en arcades, soutenues par des colonnes. La longueur totale de l'édifice est de 180 pieds français.

Le palais royal de Winchester. Il est bâti sur la croupe d'une montagne extrêmement escarpée, et n'a point de jardin. Le roi Charles II avait choisi cet emplacement pour la beauté de sa situation, et il voulait qu'il fût terminé dans l'espace d'une année. S'il eût été achevé, il aurait égalé les plus beaux palais de l'Europe. Du côté de la ville, il présente deux ailes de bâtiment séparées par une vaste cour. Un grand escalier conduit à une salle des gardes, qu'accompagnent seize pièces

tant à droite qu'à gauche. On rejette sur l'incommodité de l'emplacement et sur la précipitation de l'exécution, le plus grand nombre des défauts qu'on reproche à cet ensemble.

Le palais épiscopal de Winchester. On le regarde comme une des meilleures productions de Wren.

La façade de l'appartement du roi à Hamptoncourt. C'est celle qui donne sur le parterre et sur la Tamise. Elle a 300 pieds. L'entrée du grand escalier qui conduit à l'appartement du roi, est sous un portique d'environ 90 pieds de long, formé par une colonnade ionique.

Le mausolée de la reine Marie à Westminster. Il a été exécuté sur les dessins de Wren.

L'hôpital de Chelsea, fondé pour les invalides de terre, par Charles II, est un des édifices de Londres dont on admire également et la masse extérieure et la distribution interne.

L'hôpital de Greenwich, pour les invalides de mer, fut commencé en 1699. Wren passe pour avoir coopéré à son exécution et sans aucun émolument. Ce ne fut pas le seul ouvrage où, mu par le seul amour du bien public, il ait consacré gratuitement ses veilles et donné des preuves de son désintéressement.

Nul architecte peut-être ne porta jamais cette qualité plus loin, et cependant il lui arriva une fois d'encourir le soupçon du défaut opposé. Tandis qu'il poussait avec la plus grande activité les travaux de Saint-Paul, on répandit le bruit, qu'ayant de très forts appointemens, il traînait exprès l'ouvrage en longueur. Un acte du parlement, daté de la neuvième année du règne du roi Guillaume, ordonna la suspension par moitié de ses hono-

raires, jusqu'à ce que l'église fût achevée. Ces honoraires, toutefois, ne se montaient qu'à deux cents livres sterling par an. Wren supporta patiemment cette injustice, et ne répondit à la calomnie que par le silence.

Chargé d'innombrables travaux, occupé du soin de la construction des cinquante-et-une paroisses de Londres (car il était non-seulement le premier, mais peut-être, dans toute l'acception du mot, le seul architecte de son pays), Wren réunissait au talent et à la science de son art, le caractère le plus propre au rôle qu'il était appelé à jouer. La nature l'avait doué d'une humeur égale, et d'une tranquillité d'âme qu'aucune sorte d'évènement ne pouvait altérer : aussi était-il de ces hommes que rien ne peut détourner de leur but, dont rien ne peut ni déranger, ni retarder, ni accélérer la marche. On croit voir que sa valeur ne fut pas justement appréciée de son vivant, et cela fut peut-être dû aussi de sa part à une modestie excessive, qui allait jusqu'à la timidité. C'est une espèce de tort aux grands talens, vis-à-vis surtout du grand nombre, c'est-à-dire des ignorans, que cette méfiance qu'ils ont d'eux-mêmes, et ce dédain de la louange qu'ils cherchent plus à mériter qu'à obtenir. La médiocrité qui se vante l'emportera toujours en renommée, éphémère à la vérité, sur le mérite réel qui ne veut de la gloire qu'après le succès.

Soit indifférence pour les hommages contemporains, soit amour de la retraite, soit caprice de la fortune, qui aime à changer de favoris, Wren se survécut en quelque sorte à lui-même. Après avoir employé plus de cinquante années dans les travaux les plus pénibles et les plus honorables, il passa les derniers temps de sa longue

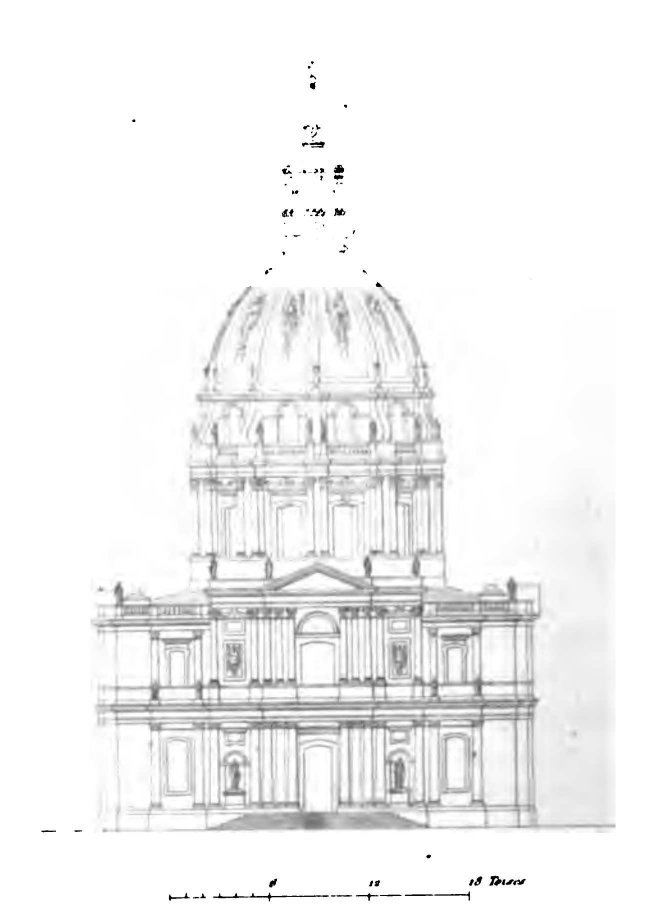
vie oublié de son pays, et comme travaillant à s'oublier lui-même. On ignore les raisons qui lui firent ôter, en 1718, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, la charge de directeur général des bâtimens du roi. Il prit le parti de se retirer à la campagne, où il ne s'occupa plus que de la lecture.

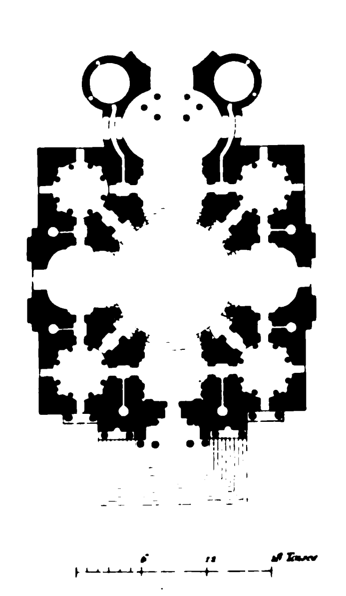
Wren avait épousé Foy, fille du chevalier Thomas Coghill de Bleckington, dans le comté d'Oxford, dont il eut un fils, nommé Christophe comme lui. Devenu veuf peu de temps après, il épousa en secondes noces Jeanne, fille de milord Fitz-Williams. Il fut trois fois député au parlement.

Malgré les pronostics d'un tempérament délicat, et qui semblait dans sa jeunesse disposé à la consomption, un régime de vie sage et réglé le conduisit jusqu'à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Il fut enterré sous le dôme de Saint-Paul, privilège exclusif qui lui fut accordé, ainsi qu'à sa famille, pour honorer sa mémoire. Voici l'épitaphe qu'on lit sur sa pierre sépulcrale, et qui, comme on va le voir, remplace bien honorablement pour lui le luxe d'un mausolée:

Subtus conditur — Hujus ecclesiæ et urbis conditor
Christophorus Wren — Qui vixit annos ultra nonaginta,
Non sibi, sed bono publico.
Lector si monumentum requiris
Circumspice.
Obiit 25 Feb. Anno 1723, aetatis 91.







DÔME ET PORTAIL DE L'ÉGLISE DES INVALIDES, À PARIS.

MANSART (1) (JULES-HARDOUIN),

NÉ EN 1647, MORT EN 1708.

Michaele Mensarto cavaliere romano fut le chef d'une famille, qui fort anciennement se naturalisa en France, et a produit plusieurs générations d'hommes distingués, en diverses parties plus ou moins importantes des arts. On voit dans nos monumens historiques, cette famille constamment attachée au service de nos rois de la troisième race, jusqu'à Louis XIV, soit en qualité d'ingénieur (le titre d'architecte ne datant que du siècle de Louis XIII), soit sous le nom de sculpteur ou de peintre, soit comme employés dans les bâtimens du roi.

Ainsi le célèbre François Mansart, oncle et prédécesseur de Jules Hardouin, avait eu pour père, Absalon Mansart, selon les uns charpentier du roi, mais selon Charles Perrault, architecte, et qui mourut, son fils étant encore en bas âge. Jules Hardouin, dont nous écrivons la vie, eût pour mère une sœur de François

(1) On met souvent un D au lieu d'un T à la fin du nom de cet architecte. Cependant la manière dont nous l'écrivons ici est prouvée par plus d'un témoignage authentique : d'abord par les signatures même de l'architecte sur les registres de l'académie royale d'architecture, ensuite par le nom de sa famille qui était originaire d'Italie, et ce nom était *Mensarto*.

Mansart, et son père Jules-Hardouin Mansart, qui lui donna ses prénoms, était premier peintre du cabinet du roi.

Il eût été difficile que Jules-Hardouin Mansart n'héritât pas des goûts et des talens qui étaient devenus comme le patrimoine de cette ancienne famille. Il fut élevé dans la profession de son oncle, et, devenu architecte comme par droit de nature, il finit par recueillir toute la succession de renommée attachée à son nom.

Ce n'est pas que François Mansart n'en ait conservé une belle et juste part. Il occupera toujours un rang très honorable dans la biographie des architectes français. Si nous ne lui avons pas donné place dans ce recueil, c'est que, comme son titre l'annonce, ce recueil est un choix des plus célèbres, ou de ceux qui méritent de l'être. Or, d'une part, on ne saurait nier que sa célébrité n'ait été effacée par celle de son neveu; d'un autre côté, il reste fort peu d'édifices remarquables, entre tous ceux qu'il éleva; enfin une sorte de travers nuisit encore de son vivant aux succès qu'il eût dû obtenir. L'indépendance de son génie le portant à changer sans cesse d'idées, de plans et de dispositions, lui fit perdre, entre beaucoup d'autres occasions de s'immortaliser, celle du Val-de-Grâce, qu'il n'éleva que jusqu'à la hauteur de 9 pieds.

La coupole de cet édifice, une des plus belles qu'il y ait en Europe, aurait dû porter le nom de cet architecte; mais l'instabilité de ses projets ayant déterminé Anne d'Autriche à lui retirer l'entreprise, elle fut confiée successivement à Le Mercier, à Le Muet et à Gabriel le Duc; en sorte que le monument, devenu la propriété de

plusieurs, ne peut se placer sous le nom d'un seul, et c'est ce qui fait que nous n'avons point pu en présenter le dessin dans ce recueil.

Jules-Hardouin Mansart s'annonça de bonne heure, avec cette assurance de talent et cette capacité d'intelligence, comme d'exécution, qui sont généralement le caractère propre des hommes destinés aux grandes choses. C'était de pareils hommes que cherchait, et que savait trouver dans tous les genres, le génie du grand roi qui ambitionnait pour sa nation toutes les sortes de gloire. Louis XIV avait besoin d'un homme qui fût tout à-la-fois l'instrument et le moteur des grands projets, dont il voulait que l'architecture se chargeât de réaliser l'exécution. Jules-Hardouin devint son ministre en cette partie; il le fit surintendant et ordonnateur général de ses bâtimens. Les plus grands édifices de cette époque furent donc élevés sur ses dessins, et aucun architecte n'eut autant de crédit, de fortune et d'honneurs.

Un des premiers ouvrages de Jules-Hardouin Mansart avait été le château royal de Clagny, commencé en 1676, et achevé en 1680. Il y avait employé un ordre dorique surmonté d'un attique. L'édifice avait deux ailes en retour. Le milieu de la façade était occupé par un grand pavillon où se trouvait le salon. Ce pavillon avait pour entrées trois arcades égales. Deux corps de bâtiment faisaient encore retour avec les ailes, mais ils se composaient d'un seul rez-de-chaussée en arcades à plein ceintre, avec deux avant-corps où étaient les portes. Entre chaque arcade, c'est-à-dire sur leurs pieds-droits, était une table saillante, et sur chaque imposte était une

console portant un buste. Cet édifice ne subsiste plus que dans un ouvrage intitulé *Les plans, profils et élévations du château de Clagny..... du dessin de M. Mansart, architecte du roi, mis en lumière par M. Michel Hardouin, contrôleur des bâtimens de S. M. qui les a gravés lui-même.*

Jules-Hardouin Mansart dut aux circonstances heureuses dans lesquelles il parut, d'attacher son nom aux deux plus grands monumens de son siècle : le vaste château royal de Versailles, et la coupole des Invalides à Paris.

Il n'est pas toujours au pouvoir des princes les plus jaloux de la gloire que donnent les arts, ni peut-être même des artistes appelés à satisfaire cette noble passion, de produire des ouvrages qui répondent complétement à leurs vœux. Les beaux-arts, comme toute leur histoire en dépose, éprouvent par la succession des temps, par les révolutions du goût, certaines variations auxquelles le pouvoir des uns et le génie des autres ne sauraient se soustraire. L'architecture avait parcouru en Italie, pendant les deux siècles précédens, ainsi que les autres arts, à-peu-près tous les degrés du cercle dans lequel l'esprit humain sera toujours forcé de tourner, c'est-à-dire qu'on était parvenu, en fait de style et de goût, du plus simple au plus composé, de l'unité et de la grandeur des formes à la multiplicité et à l'exagération, de la richesse au luxe, enfin de la sévérité des principes à la dissolution de toutes règles. Il suffit, pour ramener cette théorie à des faits sans réplique, de nommer Brunelleschi, mort au milieu du quinzième siècle, et Borromini mort au milieu du dix-septième. Même parallèle peut avoir lieu à quelques pe-

tites dissemblances près, dans les autres arts, et mêmes applications peuvent leur être faites.

Lorsque Louis XIV forma le projet d'enlever à l'Italie le sceptre des arts, il n'y trouva plus, en peinture, que des élèves de l'école des Carrache; en sculpture et en architecture, que les suivans de l'école de Bernin. Il faut rendre aux hommes habiles qu'il associa à ses projets, la justice de dire qu'ils surent se garantir de l'excès, où l'abus de la nouveauté était parvenu en Italie. Mais il est un courant d'idées et d'opinions qu'il n'est donné à personne de pouvoir entièrement remonter. Ainsi Jules-Hardouin Mansart, dans ses monumens, se garda sans doute de la contagion du système de la bizarrerie; mais il ne lui fut plus donné d'être sévère. Son style fut affecté d'une certaine mollesse de formes, d'une certaine médiocrité de goût, qu'on appelle absence de caractère ou de physionomie; et voilà ce qui se fait remarquer dans l'architecture extérieure du palais de Versailles, dont nous n'entreprendrons point ici de donner la description, tant un tel détail excéderait l'étendue de cette notice, et sans aucun résultat utile à l'histoire de l'art. Nous nous bornerons à quelques objets plus particuliers à cette histoire, et plus honorables pour l'architecte.

Sans aucun doute, si le château de Versailles eût été construit un siècle plus tôt, c'est-à-dire au temps des Sansovino et des Palladio, on eût vu, sur un vaste plan simple et régulier, s'élever une masse imposante par sa hauteur et sa proportion, offrant dans les divisions de ses étages de spacieux portiques, de nobles distributions des ordres, une harmonieuse répartition de pleins et de

vides, de lignes simples, de riches chambranles de fenêtres ou de niches, un couronnement profilé avec grandeur, des ornemens sculptés avec discrétion, de belles oppositions ménagées entre le principal et ses accessoires, un emploi varié de matériaux, un luxe de construction qui, par l'effet de la solidité, fait d'autant mieux briller l'élégance ou la richesse de l'art.

En donnant le détail de ce que l'architecture aurait fait en Italie un siècle plus tôt, nous avons réellement dit ce que furent, en ce pays, ce que sont encore tous les grands palais. Si l'on veut prendre la contre-partie de cette description, on aura celle du château de Versailles à l'extérieur. Rien de ce qui constitue la véritable grandeur ne s'y annonce aux yeux, n'y frappe l'esprit; car nous ne saurions trouver cette grandeur dans l'étendue de la ligne des bâtimens, du côté du jardin, étendue dont l'extrême longueur, sans rapport aucun de proportion avec la hauteur, est précisément ce qui en rapetisse la masse et l'effet.

Il faut dire, à la vérité, que Jules-Hardouin Mansart ne fut pas libre de projeter d'un seul jet l'ensemble de ce palais; plus d'une sujétion vint contrarier son génie. Il est arrivé à cet édifice, comme à beaucoup d'autres, d'être un agrégat successif de parties faites à différentes époques. Louis XIII avait acquis, dès l'an 1624, la seigneurie de Versailles pour en faire un rendez-vous de chasse, et il y avait déjà élevé un bâtiment. Louis XIV, en 1660, le fit réparer et embellir de peintures. Ces réparations à peine terminées, il le fit augmenter de plusieurs dépendances, pour pouvoir y séjourner et y tenir son conseil. Ces additions ne plurent point; elles furent

détruites pour faire place à trois principaux corps de bâtiment, sur les dessins de Le Veau. Ces nouveaux accessoires terminés, l'ancien corps principal parut désagréable, ne pouvant figurer avec les constructions nouvelles. On proposa à Louis XIV de le démolir pour le reconstruire d'une manière plus convenable. Le roi s'y opposa, voulant, disait-il, conserver l'ouvrage de son prédécesseur. Ce ne fut que long-temps après, qu'il consentit à permettre qu'on le doublât par de nouveaux murs de face, qui font aujourd'hui une partie de ceux qu'on remarque du côté des jardins.

L'histoire des augmentations qui peu-à-peu déterminèrent, à faire du château de Versailles la grande résidence royale, montre avec évidence que Jules-Hardouin Mansart, appelé à consommer cette entreprise, se trouva déjà lié à beaucoup d'antécédens qu'il fallut conserver, auxquels il fut tenu de se conformer, et qu'il dut s'assujétir à plus d'une donnée préalable. Ainsi se réunirent plusieurs circonstances, dont il serait injuste de le rendre responsable, dans la critique générale de ce grand ensemble.

La théorie du goût et la gloire de l'architecte ayant peu à gagner dans l'analyse des détails, des profils, des proportions de toute l'ordonnance extérieure du palais de Versailles, nous préférerons arrêter le lecteur sur quelques-unes des conceptions particulières de cet ensemble, où la magnificence de Louis XIV s'est trouvée bien secondée par le talent de l'architecte.

C'est surtout dans l'intérieur, et d'abord dans la grande galerie du palais, que Mansart, aidé par Le Brun, s'est plu à faire revivre, quoique dans un goût

plus riche que pur, quelques-unes de ces conceptions du génie décoratif de l'Italie. La galerie de Versailles est certainement la plus grande, en ce genre, que l'on connaisse. On a pu quelquefois lui trouver trop de longueur pour sa largeur. A cet égard il n'est pas facile de fixer des rapports qui reposent sur des principes constans. On peut citer de ces sortes de galeries qui auront en longueur deux, trois et quatre fois leur largeur; celle de Versailles la contient sept fois, sans paraître disproportionnée. Le rapport le plus important est celui de la largeur à la hauteur; or ici, comme dans la plupart de ces sortes de pièces, Mansart n'a donné à sa hauteur qu'environ le double de la largeur. La décoration de cette galerie est en pilastres de marbre, placés entre des arcades en glaces qui correspondent aux fenêtres également cintrées. La voûte a été peinte par Le Brun, qui y a représenté, dans des compositions allégoriques, les exploits guerriers et les grandes actions de Louis XIV.

La chapelle du château de Versailles est certainement un des ouvrages, qui donnent la plus haute idée du talent de Mansart. Il sut fort habilement en faire, par les deux étages qu'il y établit, un monument à deux usages. Sa partie inférieure, formée de portiques, en fait une église publique; et ce n'est que par son étage supérieur, en galeries composées de colonnes corinthiennes, qu'elle se rattache aux appartemens, et devient la chapelle du palais avec lequel ces galeries sont de plain-pied. C'est aussi la raison qui a fait réserver les richesses de l'art pour cette région supérieure.

Le plan général consiste dans une nef que précède un porche intérieur placé sous la tribune du roi, et qu'ac-

compagnent deux bas-côtés qui règnent au pourtour. Le rez-de-chaussée comprend la hauteur d'un soubassement en arcades sur pieds-droits, au-dessus desquels s'élève l'ordre corinthien qui décore les galeries d'en haut. La forme du plan est celle d'un parallélogramme terminé au chevet de la chapelle par une portion de cercle. Sa longueur hors-d'œuvre est de 22 toises 11 pieds. Sa largeur est de 11 toises 4 pieds. Sa hauteur sous clef est de treize toises. L'ordre corinthien est de 38 pieds de haut.

Le tout est bâti en pierre de liais, et appareillé avec la plus grande perfection. On ne saurait trop applaudir au mérite de cet appareil et à l'inébranlable solidité de l'édifice. L'un a contribué à la belle exécution des membres de l'architecture, et l'autre a prouvé que l'élégance et la légèreté des ordres grecs, peuvent s'accorder avec les matériaux et la manière de construire de ce pays. Le goût toutefois aurait demandé, dans la voûte, un parti de décoration moins lourd, que celui de la grande composition peinte, qui occupe toute son étendue. On peut croire que cette voûte, ornée de compartimens en rapport avec l'architecture et son ordonnance, aurait donné au tout et plus d'unité et plus de variété.

Quoique quelques-uns aient attribué à Le Nôtre l'idée générale de l'orangerie du château de Versailles, et que le grand parti de la composition de ce monument en fasse particulièrement le mérite, cependant il est certain que Jules-Hardouin Mansart en fut l'architecte. Or il n'est pas moins certain que c'est par son architecture, par le caractère mâle et simple qui la distingue, par sa belle

exécution, par l'effet même de sa construction, et des deux rampes d'escaliers qui en complètent l'ensemble pittoresque et grandiose, que cet édifice a acquis la juste renommée dont il a toujours joui. Tout cela, par conséquent, même en admettant (ce qui n'est pas prouvé) Le Nôtre comme auteur de l'idée première, tout cela, disons-nous, appartient à Mansart; et on doit lui faire honneur du plus bel ouvrage d'architecture qui soit à Versailles.

Ce n'est pas qu'il n'y ait encore, dans les dépendances de cet immense château, et dans la ville même de Versailles, plus d'une de ses productions qu'on citerait si elle se trouvait isolée ailleurs, ou si elle entrait dans la liste des travaux d'un architecte moins fécond en grandes entreprises. Nous pourrions donc faire mention du vaste bâtiment appelé Grand-Commun, construit avec solidité, distribué avec intelligence; de l'ancienne paroisse, et de la maison des Missionnaires établie pour la desservir; des constructions de la Ménagerie, et de celles de Trianon. Ce qu'on appelle de ce dernier nom ne consistait autrefois qu'en trois pavillons que le roi avait fait construire, à la place d'un hameau appelé Trianon. Ces pavillons ayant été démolis, Mansart y substitua un édifice d'un seul étage, décoré d'un ordre ionique en marbre, et couronné par une balustrade avec figures et vases.

Il construisit, avec une célérité extraordinaire, la maison de Saint-Cyr. Nous lisons qu'on employa à ces travaux jusqu'à deux mille cinq cents ouvriers, en y comprenant les soldats qu'on y occupa. Les travaux commencèrent le 1er mai 1685. Cet édifice, qui con-

siste en un corps de construction de 108 toises en longueur, lequel forme trois cours de front, divisées par deux ailes, fut mis en état d'être meublé le 15 mai de l'année suivante, et il fut entièrement achevé au mois de juillet de la même année.

Mais le monument de Jules-Hardouin Mansart, sur lequel il convient d'arrêter plus particulièrement l'attention du lecteur, est sans doute le dôme des Invalides à Paris.

A ne consulter que sa grandeur, sa construction et sa richesse, il doit être placé sur la première ligne des monumens de ce genre. Selon le jugement du plus grand nombre, il y occupe la troisième place. Il faut ici remarquer cela de particulier, que ce dôme ne dut point entrer, comme cela est arrivé à presque tous les autres, dans le plan et dans l'ensemble d'une église en forme de croix, dont une voûte sphérique réunit les quatre branches. La coupole des Invalides est, à peu de chose près, un édifice isolé, et cette position a pu suggérer à Mansart certaines combinaisons nouvelles, tant dans la disposition intérieure, que dans les moyens de construction dont il fit usage.

Il paraît certain, en effet, que le projet d'une coupole n'avait point fait partie dans le principe, des vues de l'ordonnateur du monument, ni de celles de l'architecte des Invalides. L'église, telle qu'elle fut projetée et achevée par son auteur, Libéral Bruant, en est la preuve. Lorsqu'on conçut l'idée d'embellir l'ensemble du monument des Invalides par un dôme, ce dôme ne put trouver place qu'à l'extrémité de la nef de l'église, ce qui dut produire, dans le fait, deux églises à la suite

l'une de l'autre, et sans aucun rapport entre elles.

Quoi qu'il en soit, ce fut pour Mansart une difficulté de plus à résoudre, et l'on convient généralement qu'il y eut de l'habileté à lier, comme il le fit, la construction de son dôme à celle de l'église, en opérant encore assez heureusement le raccordement des deux architectures.

Le plan général de toute la composition est un carré, dans lequel se trouve inscrite une sorte de croix grecque dont les bras sont très raccourcis, et au centre desquels s'élève le dôme. A chaque angle du carré est placée une chapelle circulaire. Le plan du dôme, par le bas, forme un octogone composé de quatre grands côtés où sont les arcades, et de quatre petits qui sont la masse même des piliers, dont le milieu est percé par un passage voûté, qui donne entrée aux chapelles circulaires dont on a parlé. Les bras de la croix, ou les quatre petites nefs, sont décorés de pilastres corinthiens accouplés, soutenant un entablement qui règne aussi en avant des piliers du dôme, mais qui couronne huit colonnes, deux à chaque pilier, lesquelles paraissent n'être appliquées là que pour servir de support à un balcon.

Les pendentifs, qui sont décorés de peintures, rachètent un entablement circulaire au-dessus duquel s'élève la tour du dôme, dont le diamètre est de 75 pieds. Cette tour du dôme est décorée intérieurement d'un stylobate, sur lequel règne un ordre de pilastres composites accouplés, avec un entablement complet. Elle est percée de douze fenêtres placées dans les espaces égaux entre eux, que forment les accouplemens de pilastres. Au-dessus est la double voûte qui termine cet intérieur, et qui a une seule et même naissance. La voûte infé-

rieure est sphérique et tronquée, de manière à offrir une grande ouverture circulaire bordée par une corniche. Toute la courbe interne de cette voûte est décorée par des arcs-doubleaux divisés en caissons avec rosaces dorées. Les arcs-doubleaux répondent à chaque groupe de pilastres accouplés; leurs intervalles sont ornés de peintures. La partie de la voûte supérieure, qui paraît au travers de l'ouverture de la première, est une sphéroïde surhaussée. Son sommet est occupé par une grande composition en peinture de La Fosse. Le bas, qui est caché par la première voûte, a été élégi au moyen de douze lunettes qui aboutissent à des fenêtres percées dans la construction extérieure, de façon que la peinture se trouve jouir d'une très belle lumière, sans qu'on puisse, en bas, voir d'où elle vient.

Le dôme, vu extérieurement, a son architecture composée de trois parties, savoir: d'un stylobate, d'une tour décorée de colonnes engagées d'ordre corinthien, et d'un attique en pilastres avec des contreforts contournés en consoles. Le galbe de la coupole est formé dans la courbe extérieure, comme à Saint-Paul de Londres, par une charpente recouverte en plomb, et décorée de côtes saillantes qui depuis ont été plaquées en cuivre.

Une lanterne très élégante, et qui se termine en petit clocher, constitue l'amortissement général de toute cette masse, et a 76 pieds 6 pouces d'élévation. La hauteur totale de l'édifice, depuis le sommet de la croix jusque sur le pavé extérieur, est de 310 pieds.

Mansart n'ayant pu, comme on l'a déjà dit, faire du dôme des Invalides autre chose qu'une addition, ou un prolongement à l'église déjà terminée, il fut obligé de

lui donner une entrée particulière, et un frontispice du côté où l'édifice aboutit à la campagne. Ce frontispice fut conçu ou composé, et il ne pouvait guère l'être autrement, à l'effet de s'accorder avec l'élévation du dôme, ce qui justifie, beaucoup mieux qu'ailleurs, le système alors régnant des portails à plusieurs ordres l'un au-dessus de l'autre. Une justice à rendre à l'architecte, c'est que cette composition, formée des deux ordres ionique et corinthien, offre une meilleure ordonnance que beaucoup d'autres portails de ce genre; qu'elle se raccorde avec une grande régularité aux parties latérales de l'édifice, et qu'au moins l'œil n'y est pas blessé par l'emploi de ces contreforts en forme d'ailerons, dont les contours bizarres déparent le plus grand nombre de ces devantures d'église.

Si l'on apprécie maintenant le goût de Jules-Hardouin Mansart, dans la composition et l'exécution de ce grand ensemble, on doit dire que c'est, sans comparaison de tous ses ouvrages, celui où il a porté le plus de sagesse et d'élégance. Les plans et les élévations de ces sortes de monumens ne sauraient guère être jugés avec la sévérité, que comportent les édifices susceptibles de formes pures et de dispositions simples. Lorsque surtout le grand et le simple ont déjà marqué, dans quelque mémorable monument, le plus haut point où l'art puisse atteindre, il ne reste plus, pour innover, qu'à se distinguer par des qualités secondaires.

Après que la coupole de Saint-Pierre à Rome eut été exécutée dans les vastes dimensions qu'on lui connaît, par le génie non moins vaste de Michel-Ange, cette coupole devint le point d'imitation de tous les architectes;

mais elle fit aussi le désespoir de ceux qui furent chargés de semblables entreprises. Il ne pouvait plus se présenter d'occasions de rivaliser en grandeur, en hauteur, en majesté avec la basilique de Saint-Pierre. Refaire simplement en petit ce qui avait été fait en si grand, n'eût paru qu'une redite insipide. Jules-Hardouin Mansart aux Invalides, et Christophe Wren dans Saint-Paul à Londres, parvinrent toutefois à se frayer, surtout dans la disposition intérieure, quelques routes nouvelles.

Nous avons parlé de la nouveauté des piliers percés par des arcades, au dôme des Invalides. Mais une invention plus ingénieuse de Mansart fut celle de ces trois voûtes concentriques, les deux intérieures en pierre, l'extérieure en charpente, qui s'élèvent sur la tour du dôme. En triplant ainsi sa voûte, il eut l'avantage de pouvoir donner à la calotte extérieure, une hauteur proportionnée au-dehors de tout son ensemble. Mais vu le diamètre de 75 pieds, auquel se réduit la largeur de la coupole dans l'intérieur, il n'est pas difficile de se figurer quelle eût été la disproportion de cette mesure, avec celle d'une hauteur de 220 pieds. Mansart, en outre, sut tirer de la combinaison de ses trois voûtes, le moyen le plus heureux d'éclairer les compositions de la voûte peinte dont on a parlé.

La critique qui s'exerce sur de semblables monumens, doit prendre en considération une multitude de circonstances, et de conventions diverses, auxquelles l'architecte est trop souvent obligé de faire plier son art et son goût. Rien n'est plus ordinaire que d'être comme forcé de sacrifier, soit aux besoins de la solidité, soit aux convenances de la décoration, soit aux procédés de con-

struction, le grand principe de l'unité de plan et d'élévation. Pour peu qu'on prétende à faire du nouveau, on tombe aisément dans le bizarre. Or on doit reconnaître que l'architecte du dôme des Invalides, s'est tenu dans un milieu encore fort raisonnable, entre la sévérité des formes et cet excès de relâchement, que l'usage avait déjà introduit dans les combinaisons de l'art de bâtir et de décorer.

Généralement l'édifice se recommande par une construction très soignée, par une exécution précieuse, par une application de détails et de profils réguliers. On n'y trouve presque point de formes biaises, de lignes contournées, d'ornemens parasites. Il n'y a rien sans doute qu'on puisse appeler classique; mais rien aussi n'y contrarie les principes essentiels de l'art. Ajoutons qu'il offre un ensemble de richesse et d'élégance, où la légèreté s'unit à la solidité, où la variété ne détruit point l'unité, et dont l'aspect excite ce sentiment d'admiration qui impose silence à la critique.

L'année 1699 fut remarquable dans la vie de Jules-Hardouin Mansart, par la construction qu'il fit de la place de Louis-le-Grand, à l'endroit même où était l'hôtel de Vendôme, dont elle a conservé le nom. Ses bâtimens avaient déjà été élevés à la hauteur du premier étage; ils furent démolis, et l'étendue de l'emplacement fut diminuée d'un tiers. Dans ses dimensions actuelles, la place a 75 toises sur 70. Sa forme est octogone, son architecture est en pilastres corinthiens, avec des avant-corps en colonnes du même ordre. Sous ce grand ordre règne un soubassement découpé en refends, et percé d'arcades servant, soit de fenêtres au rez-de-chaussée,

soit de portes d'entrée aux habitations qui se partagent toute cette grande circonférence de bâtimens. On a fait quelques critiques de cette place et de son architecture. Quant à la place, l'architecte, dit-on, eut le tort de n'avoir ménagé à cette grande enceinte que deux issues, ce qui lui donne l'apparence d'une cour plutôt que d'une place. On a blâmé aussi les frontons des avant-corps, et les pesantes mansardes du comble. Nonobstant cela, il faut affirmer que, depuis, il ne s'est rien fait d'aussi remarquable en ce genre.

On n'exceptera point la place des Victoires à Paris, dont le même architecte a donné les dessins. Son plan décrit un ovale, et son élévation est à-peu-près dans le goût de la précédente, mais en pilastres ioniques. Du reste cette place, quoique plus petite, a dû à sa situation l'avantage d'avoir plus d'issues et des percés plus variés.

Jules-Hardouin Mansart fut véritablement l'architecte de son époque, le favori de Louis XIV, l'artiste le plus propre à répondre aux intentions de ce grand roi, à le seconder dans toutes ses vues. Il ne lui manqua rien de tout ce qui peut encourager le talent et satisfaire l'ambition. A une fortune immense il réunit les honneurs, les titres et les emplois les plus distingués. Le roi le décora de l'ordre de Saint-Michel, le fit son premier architecte, avec le titre et l'emploi de surintendant et ordonnateur général de ses bâtimens, arts et manufactures. Il prit place à l'académie royale de peinture et sculpture, en qualité de protecteur. Les obligations que cette place lui imposait furent remplies par lui avec beaucoup de succès. Il représenta au roi que l'acadé-

mie desirait renouveler l'ancien usage, interrompu depuis quelque temps, d'exposer ses ouvrages à la vue du public. Le roi approuva ce dessein, et voulut que l'exposition eût lieu dans la grande galerie du Louvre.

A-peu-près dans le même temps, Jules-Hardouin Mansart obtint du roi, le rétablissement de la somme entière des pensions, que les dépenses de la guerre avaient fait réduire à moitié, et il fit accorder à l'académie toutes les figures moulées sur l'antique, qui devaient servir non moins à la décoration de ses salles qu'à l'étude de ses élèves.

Jules-Hardouin Mansart mourut presque subitement à Marly, en 1708, à l'âge de soixante-trois ans. Son corps fut transporté à Paris, et inhumé à Saint-Paul sa paroisse, où on lui éleva un mausolée qui fut sculpté par Coysevox.



5 10 20 30 40 50 Metres

5 10 20 30 40 50 Metres

ÉGLISE ET MONASTÈRE DE LA SUPERGA, PRÈS DE TURIN.

IVARA (PHILIPPE),

NÉ A MESSINE EN 1685, MORT EN 1735.

La grande célébrité, ainsi que l'annonce le titre donné aux architectes dont ce recueil contient les vies, ayant été la condition du choix que nous en avons fait, il pouvait arriver, comme l'expérience l'a prouvé dans plus d'un genre, qu'une haute renommée, selon les révolutions du goût et des circonstances contraires, devînt le partage d'hommes dont on dut signaler les ouvrages comme exemples, non de ce qu'il faut faire, mais de ce qu'il faut fuir. Heureusement pour notre recueil, la grande célébrité a rarement manqué aux premiers talens; et s'il y eut, dans le sens contraire, des erreurs de le renommée, elles ont été rares aussi. La seule peut-être qu'on pourrait nous accuser d'avoir consacrée dans notre ouvrage, d'ailleurs plus historique que théorique, est celle qui regarde Borromini; et toutefois nous avons eu soin de l'accompagner d'une critique propre à nous justifier. On peut voir encore que nous nous serons abstenu de donner place dans ce recueil aux sectateurs de l'école Borrominesque. Heureusement aussi, en suivant le cours des temps, avons-nous trouvé que le plus grand nombre des architectes qui, bien qu'avec un goût moins pur et avec des principes moins sévères, se sont,

depuis Borromini, illustrés dans l'architecture, ont été fort loin d'être ses imitateurs; et parmi eux il faut compter Philippe Ivara, qui s'acquit une célébrité méritée par des ouvrages, sous plus d'un rapport, très recommandables.

Ivara paraît avoir eu à-peu-près le sort de Galeas Alessi, à Gênes. La ville de Turin, après les guerres de la succession et les victoires du roi Victor-Amédée, tendait à réparer ses ruines. Elle fut rebâtie en bonne partie sur un plan nouveau; mais le goût de l'architecture avait beaucoup perdu de sa grandeur et de la pureté du style des anciens maîtres. Une nouvelle école de désordre avait dénaturé tous les principes, et livré l'art à l'anarchie de tous les caprices. Heureusement ce mauvais goût ne pénétra pas entièrement dans les nouvelles constructions de Turin; et cette ville dut probablement cet avantage à Ivara.

Il faut dire qu'effectivement il avait reçu une assez bonne éducation en architecture. Nous lisons dans Milizia qu'il fut élève de Fontana; mais ce biographe ne dit pas lequel. Comme il y eut quatre architectes de ce nom, il est aisé de décider par les dates de la naissance et de la mort d'Ivara, que celui qui fut son maître dut être Charles Fontana, né en 1634, mort en 1714, et qui avait été élève de Bernin. Or, comme l'on sait, l'école de Bernin fut loin de partager les écarts du goût et la dépravation de celle de Borromini. Charles Fontana avait à la vérité suivi la pente de l'esprit de son époque, mais était resté fort en arrière des novateurs; et Ivara n'aurait guère pu alors trouver un meilleur guide.

Il était né à Messine, d'une famille ancienne mais pauvre; il y avait trouvé le goût des arts déjà établi. Un de ses frères pratiquait la sculpture. Déjà son inclination pour l'art de bâtir s'était manifestée. Cependant sans l'abjurer entièrement, ni renoncer à ses premières études, il avait pris l'habit ecclésiastique, résolu d'aller à Rome mettre sa vocation à l'épreuve, dans l'une ou l'autre carrière.

Le goût de l'architecture ne pouvait que se réveiller en lui, au milieu de la ville qui en renferme les plus beaux modèles. Il entra, comme on l'a déjà dit, à l'école de Charles Fontana, et lui fit voir, entre autres essais de son talent, les dessins d'un palais conçu d'après les idées de magnificence, telles qu'il se les était faites pour un semblable édifice. Fontana, en le lui rendant après l'avoir examiné, lui dit: *Oubliez tout ce que vous avez appris jusqu'ici, si vous voulez rester dans mon école.* Aussitôt il donna à copier à son nouvel élève le palais Farnèse, ainsi que quelques autres d'un style à-la-fois noble mais simple, et il ne cessa de lui recommander la simplicité comme la condition du beau en architecture.

Ivara avait besoin de ces leçons: il était plein de feu, et il ne semblait que trop porté vers ce goût maniéré et tourmenté, que la manie du changement, chez les peuples modernes, veut faire passer pour l'effort du génie, lorsqu'il n'en signifie que l'épuisement. Il s'adonna donc sans relâche aux études sérieuses, véritable préservatif de cette sorte de maladie; mais la route de l'étude et du travail conduit plus certainement à la science qu'à la fortune. La pauvreté l'aurait mis bientôt dans la nécessité de se procurer des ressources ailleurs, si un de

ses compatriotes, maître de chambre chez le cardinal Ottoboni, ne lui eût fait connaître cette éminence, qui procura bientôt au jeune artiste quelques moyens d'exercer, quoique en petit, des talens que de plus heureuses occasions devaient développer.

Le duc de Savoie étant devenu roi de Sicile, fit venir Ivara à Messine, et lui fit construire un fort beau palais sur le port de cette ville. Il le nomma par suite son architecte, avec trois mille cinq cents livres de pension par an. Bientôt il le ramena à Turin avec lui; et de plus en plus satisfait de ses services, il lui donna la riche abbaye de Selve, dont le revenu était de plus de cinq mille livres.

Ivara fut dès-lors l'architecte de la ville de Turin, c'est-à-dire celui qui contribua le plus à réaliser le système d'embellissemens qui l'ont rendue, par la grandeur des dispositions et la régularité des masses, une des plus notables de l'Italie.

Par ordre de Madame Royale, il éleva la façade de l'église des Carmélites, sur la place de Saint-Charles. Cette façade n'a rien de remarquable; elle tient du système devenu alors général pour toutes les devantures d'églises, c'est-à-dire à plusieurs ordres en placage, l'un au-dessus de l'autre, et qui ne peuvent guère tirer de mérite que d'un heureux emploi des proportions de chaque ordre, et de la régularité des formes et des détails. Ivara paraît y avoir trop sacrifié aux usages du temps, dans l'emploi maussade des ailerons et la répétition des ressauts et des frontons mutilés.

Entre beaucoup d'ouvrages d'Ivara, on remarque le grand escalier du palais du roi, l'église du Mont-Car-

mel, la chapelle royale de la Vénerie, les écuries, l'orangerie et la galerie de ce palais; mais particulièrement le palais de Stupigni, qui fut entièrement bâti par lui.

Ce palais fut destiné à être un repos de chasse. On y voit un salon d'une invention singulière; il correspond à quatre appartemens disposés sur un plan en croix, pour les princes, avec des bâtimens latéraux pour les seigneurs de la cour, les officiers de chasse et les piqueurs. Selon le marquis Maffei, cette composition, avec ses distributions, n'offre ni défauts ni bizarrerie. Il faut, ajoute-t-il, y admirer l'invention, le génie et le goût combinés avec sagesse, ainsi que l'art de s'adapter à son sujet, en restant fidèle aux bons principes dont Ivara, dit-il, ne s'est jamais écarté.

Nous croyons ces éloges mérités, si l'on considère l'habileté d'Ivara dans ce qu'on appelle l'entente de la distribution, et cette sorte d'intelligence qui sait subordonner à un plan régulier des combinaisons multipliées. Il faut avouer encore que Maffei, mettant en parallèle le style et le goût de Borromini et de ses sectateurs avec le goût et le style d'Ivara, a pu vanter l'excellence des œuvres de cet architecte. Son jugement alors est simplement relatif au point de comparaison qu'il s'est donné. Sans doute, et nous l'avons dit, Ivara fut très éloigné de la bizarrerie de l'école qui l'avait précédé; mais il s'en faut que son architecture, soit dans les plans, soit dans les élévations, soit pour ce qui est de la décoration, ait eu tout le mérite que Maffei s'est plu à y reconnaître.

Pour bien juger Ivara, il faut apprécier son style et

sa manière, d'après le plus beau, sans contredit, et le plus célèbre de ses monumens, l'église de la Superga, dont on a publié les dessins et une description nouvelle, par M. Paroletti, en 1808. Toutes sortes de circonstances ont donné de la réputation à cet édifice, et son seul emplacement, qui lui a communiqué son nom, devait y ajouter un nouvel intérêt.

Le nom de *Superga* était devenu celui d'une montagne qui est à une lieue et demie de Turin, parce que, dit-on, ce lieu est sur le dos des montagnes, *super terga montium*. L'église et le monastère qui l'accompagne s'aperçoivent de tous les environs de la capitale. C'est sur ce point élevé que Victor-Amédée et le prince Eugène concertèrent le plan de défense de Turin, qui était assiégé par les Français en 1706. Victor-Amédée fit vœu de consacrer sa reconnaissance à Dieu, en élevant sur ce terrein même un temple magnifique, si l'attaque qu'il avait méditée était heureuse, et s'il contraignait les Français à lever le siège. Il eut la victoire; Turin fut délivré ainsi que le Piémont, et le prince résolut d'accomplir son vœu. L'édifice ne fut cependant commencé qu'en 1715, et ne fut terminé qu'en 1731, par les soins d'Ivara.

Lorsqu'on ignore les motifs dont on vient de rendre compte, on peut trouver étrange qu'on ait bâti dans un lieu si désert un édifice aussi somptueux. Mais le but du fondateur avait été d'offrir à Dieu un monument de reconnaissance, qui proclamât à-la-fois le bienfait et son auteur. L'élévation seule du site le plus élevé des coteaux qui bordent le Pô, parut devoir offrir un objet d'admiration de plus, et un double moyen de manifester les intentions religieuses du roi.

Ivara forma donc un plan propre à réunir avec l'église votive, une maison de congrégation pour desservir le temple, et destinée encore à contenir le séminaire.

On ne peut que donner des éloges à ce plan, qui comprend un ensemble de près de 500 pieds en longueur sur 300 pieds de large, d'où résulte un carré long, régulier et symétrique dans toutes ses parties. Le bâtiment du monastère est très habilement réuni à l'église. Son intérieur offre un magnifique *cortile* de 150 pieds de long, à deux rangs de portiques l'un sur l'autre, avec des corps de logement à l'entour; le tout environné d'un mur d'enceinte qui vient se réunir à celui qui est pratiqué autour et en avant de l'église.

Le plan extérieur de l'église se lie à tout cet ensemble par une partie plus que demi circulaire, en avant de laquelle est un frontispice en colonnes isolées, à quatre de face sur trois de profondeur. L'entre-colonnement du milieu, tant dans les colonnes du devant que dans celles en retour, a une largeur double de la largeur des autres; irrégularité dont on pourrait trouver non pas la raison nécessaire, mais un motif simplement vraisemblable, dans les trois montées en degrés que l'architecte a placées tant en avant que de côté, vis-à-vis des trois entre-colonnemens dont on vient de parler.

Cette partie extérieure, plus que demi circulaire, se rattache à deux corps de bâtimens en retraite, ornés de pilastres du même ordre corinthien. Ces deux corps de bâtimens, qui vont se rejoindre de chaque côté à la masse du monastère, font partie de la façade de l'église, et c'est sur chacun d'eux que s'élève, avec convenance, un campanile qui sert d'accompagnement à la masse de la coupole.

Dans la partie intérieure, le plan plus que demi circulaire du dehors se convertit en un polygone, qui excédant le demi-diamètre, forme la circonférence de la coupole, dont les points d'appui sont les masses des pieds-droits des arcades, et des divisions où sont les chapelles, situées tout alentour. Quant au chœur et au maître-autel, ils se trouvent placés dans un prolongement de l'espace occupé par l'église. Généralement tout ce plan repose sur une combinaison fort ingénieuse. Ce n'est plus de l'architecture simple et à grande pensée, mais c'est de l'habileté, de l'esprit, de l'adresse d'invention sans trop de caprice.

Ce que l'on doit dire de l'entente générale du plan, on peut le dire aussi de toute cette élévation. Ainsi la façade extérieure, avec le portique à quatre colonnes, placé en avant, présente un ajustement qui, sans être fort pur, ne manque pas d'un assez bon accord avec tout le reste, et a surtout le mérite d'une assez grande unité dans ses rapports, soit avec la masse des bâtimens, auxquels l'église doit se lier, soit avec celle de la coupole. Celle-ci a l'avantage d'être et de paraître l'objet principal, et l'architecte a su éviter l'inconvénient assez ordinaire à ces sortes de compositions, je veux dire d'y jouer un rôle secondaire et tout au moins accessoire, en se trouvant comme détachées de l'ordonnance générale.

On doit remarquer aussi que la coupole, tant au-dehors qu'au-dedans, est d'une composition beaucoup plus sage qu'on eût dû l'attendre de la manie qui consistait alors, à chercher du nouveau faute de mieux. La courbe du dôme et l'ajustement de son tambour doivent faire placer cet ensemble au nombre des meilleurs qu'il y ait. La solidité s'y trouve réunie à un parti simple, et qui

n'est pas sans élégance, et la construction y offre aussi à l'artiste des leçons, dont on a profité dans des ouvrages postérieurs.

Quant aux dimensions, on trouve que la hauteur de la coupole est, en dedans, de 150 pieds, en dehors de 165, et avec la lanterne de 200. Son diamètre intérieur est de 56 pieds, l'extérieur est de 80. Ainsi elle doit, pour la grandeur, se ranger en première ligne dans la classe des coupoles du second ordre.

Pour parler du goût de décoration et d'ornement de toute cette architecture, il faudra rendre justice à la munificence du prince qui n'y a rien épargné, soit dans l'emploi des plus belles matières, soit pour le luxe des colonnes, des pavemens et revêtissemens en marbre. Il serait à souhaiter qu'un goût plus sévère et plus noble eût présidé à tous ces détails d'ornement, qui constituent aussi la parure de l'architecture, et qui en suivent presque toujours le caractère. On regrette sans doute d'avoir à reprendre dans celle-ci plus d'un détail capricieux, plus d'une forme bâtarde, plus d'un ornement ou parasite, ou d'un contour vicieux comme des frontons brisés, des ressauts inutiles, des cartels insignifians. Toutefois il y a tant de sortes de mérites en architecture, et tant de degrés divers dans l'importance de leurs résultats comme de leurs effets, qu'un seul mérite, quand il est éminent, suffit pour effacer ou pour faire pardonner des manquemens de détail. Ainsi nous dirons que, nonobstant plus d'une espèce d'observations critiques, l'opinion assez généralement, s'accorde à reconnaître dans le monument de la *Superga*, un effet simple à-la-fois et pittoresque, un ensemble combiné avec beaucoup d'in-

telligence, une belle conception de plan, et une grande habileté de construction.

Le talent d'Ivara ne s'était pas concentré à Turin. Tous les ans il allait passer à Rome la saison de l'hiver, pendant laquelle les travaux étaient suspendus dans le Piémont. Rome avait toujours sa prédilection; il aurait desiré que quelque commande d'ouvrage l'obligeât de s'y fixer.

Dans un de ses séjours, il y donna les dessins, et y fit le modèle d'une sacristie, et ensemble, d'une salle de chapitre pour l'église de Saint-Pierre. On a conservé ce projet avec plusieurs autres de différens auteurs. Celui d'Ivara aurait fait un édifice également vaste et magnifique. Le local de la sacristie est dans une forme elliptique, et on y reprocherait plus d'un défaut. Le rez-de-chaussée de la façade du chapitre a un soubassement sur lequel s'élèvent des pilastres corinthiens, dont la hauteur embrasse deux étages. Les chambranles des fenêtres, ornées de colonnes, manquent d'une proportion agréable.

A quelques observations critiques et de détails que puisse donner lieu le projet d'un édifice destiné par son emplacement à se trouver immédiatement en parallèle avec Saint-Pierre, on ne saurait douter que son architecture n'eût été au moins, sous plus d'un rapport, en conformité de goût avec celle du vaste monument dont il paraît qu'Ivara avait étudié le caractère. Le sort a voulu que l'entreprise de la sacristie de Saint-Pierre ait été reculée de plus d'un demi-siècle, et les amateurs d'architecture pensent que ce retard n'a pas tourné à son profit.

Lorsque Ivara était à Rome, le roi de Portugal sollicita avec instance du roi de Sardaigne, la permission pour cet architecte de se rendre à Lisbonne. On raconte qu'Ivara, se disposant au départ et même étant prêt à partir, le provincial des minimes français vint lui demander le plan qu'il avait promis depuis long-temps, du grand escalier pour la montée de la place d'Espagne au couvent de la Trinité-du-Mont. Ivara n'avait plus qu'un moment. Il prit une plume et improvisa sur-le-champ un dessin, dont on assure que l'exécution aurait de beaucoup surpassé celle du projet de François *de Sanctis*, qui est celui qu'on a depuis mis en œuvre. Telle est, plus ou moins, la destinée que les fréquentes variations du goût, chez les modernes, réservent à beaucoup d'ouvrages d'art. Combien d'artistes au talent desquels il n'a manqué que d'avoir été formés dans un meilleur goût! Combien de monumens auxquels on ne doit desirer que d'avoir été projetés dans un autre temps!

Ivara, pendant son séjour à Lisbonne, donna les plans de l'église patriarchale et d'un palais pour le roi. On vante généralement la magnificence de ces ouvrages. L'architecte fut comblé des faveurs du prince, qui le nomma chevalier de l'ordre du Christ, avec une pension de quinze mille livres.

Avant de retourner à Turin, il voulut visiter Londres et Paris. A peine arrivé en Piémont, il fut appelé à Mantoue pour bâtir la coupole de Saint-André, et à Milan pour élever la façade de la fameuse église de Saint-Ambroise.

On voit peu de maisons particulières bâties sur les dessins d'Ivara. Effectivement, si l'on excepte Turin,

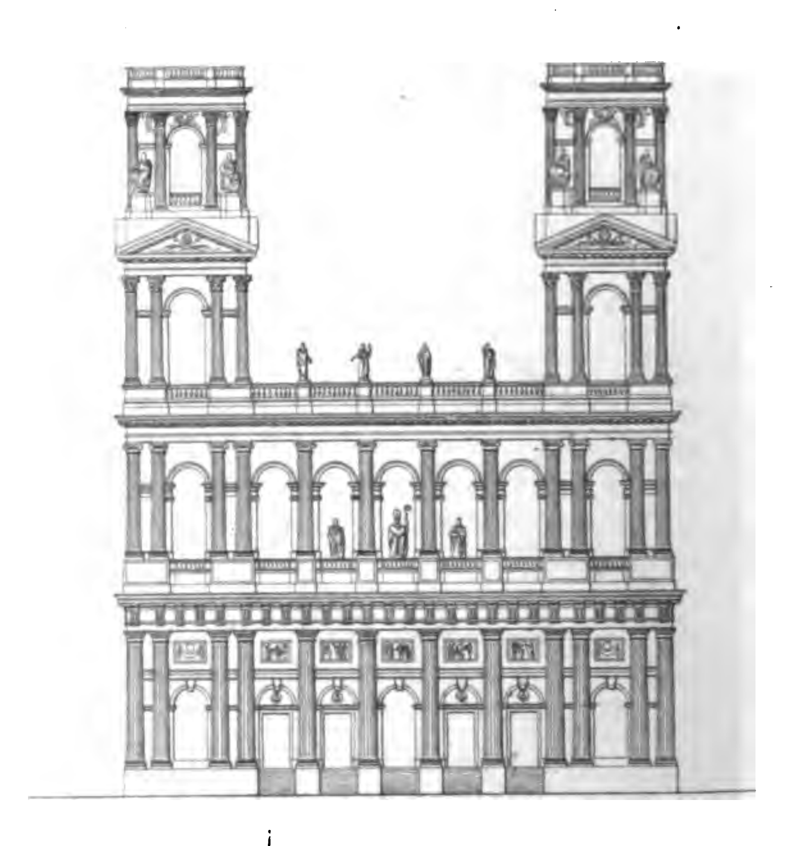
où il fit son plus long séjour, et où l'on cite, entre autres ouvrages de ce genre, le palais du comte Birago di Borghe comme un modèle de distribution et de goût, partout où sa réputation l'appela, de grandes entreprises durent le détourner de travailler pour les particuliers. Peut-être aussi que l'habitude qu'il avait d'opérer en grand, faisait redouter l'emploi de son talent dans de moindres travaux.

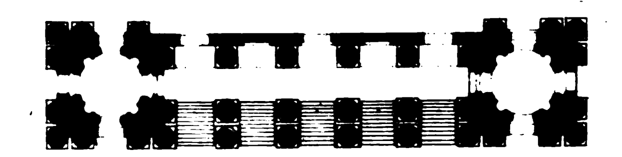
Le palais royal ayant été brûlé à Madrid, le roi d'Espagne s'empressa de faire venir Ivara, qui se rendit à son invitation. Mais à peine avait-il commencé de mettre ses projets au net, qu'il fut surpris par la maladie dont il mourut, à l'âge de cinquante ans.

Ce qu'on sait du moral de cet artiste, c'est qu'il était d'un caractère gai, ami du plaisir, d'une société agréable, et qu'il portait l'économie au-delà de ce que ce terme signifie ordinairement.



SERVANDONI.







E. Ollivier sc.

PORTAIL DE ST SULPICE, À PARIS.

T. 119.

SERVANDONI,

NÉ EN 1695, MORT EN 1766.

Cet artiste, qui s'est acquis dans le dix-huitième siècle une très grande célébrité, surtout à Paris, la dut à plus d'un genre de talent, dont un seul aurait pu faire sa réputation. La peinture, qu'il cultiva d'abord, le conduisit, à faire pour la partie qu'il avait embrassée, quelques études d'architecture; et l'architecture, dont il s'appropria le génie, vint ensuite lui prêter ses ressources, et les grands moyens qu'il mit en œuvre avec tant d'éclat, dans l'art des décorations de théâtre ou de la composition des fêtes publiques.

Né à Florence, Servandoni y contracta un gout très vif pour le dessin et la peinture. Le genre qui occupa ses premières années, et le maître dont il reçut les premières leçons (le célèbre Pannini), influèrent bien certainement sur la direction que suivit son génie. Pannini s'était fait alors remarquer par le choix d'un genre nouveau, qui réunissait à des scènes de paysage les vues des monumens et des ruines de l'architecture antique. La réunion de ces deux sortes d'objets exige que le paysagiste soit architecte, ou que l'architecte soit paysagiste.

A cette école, Servandoni commença à devenir l'un

et l'autre. Ses tableaux de ruines et de paysages, qui décorent aujourd'hui les cabinets des amateurs, furent les préludes des grandes conceptions auxquelles son talent devait un jour être appelé.

Il lui fallait étendre le cercle de ses études. Dans cette vue, il alla à Rome, et se mit a étudier sérieusement l'architecture sous Jean Joseph de Rossi, mais plus utilement encore dans les monumens d'antiquité de la ville éternelle. Il ne s'était proposé d'abord que de mettre plus de correction, et une plus grande vérité dans la représentation de ces magnifiques débris, que n'en mettent ordinairement les peintres du genre auquel il s'était adonné.

Servandoni paraissait travailler pour la gloire plus que pour la fortune. Mais, comme on le voit arriver souvent, la gloire mène plutôt à la fortune que non pas la fortune à la gloire. Sa renommée ne tarda point à s'étendre. Entraîné aussi par le goût des voyages, il passa en Portugal, où il peignit des décorations pour l'Opéra Italien, et donna plusieurs projets de fêtes ou de réjouissances publiques. Les succès qu'il obtint passèrent ses espérances : il fut décoré de l'ordre du Christ; ce qui fut cause que depuis on l'appela généralement le chevalier Servandoni.

Dans l'année 1724 il vint en France. Sa réputation, qui l'y avait devancé, lui procura bientôt la direction des décorations de l'Opéra. Ce fut en 1728 qu'il développa pour la première fois dans l'opéra d'Orion la magie de son art. Tout Paris se crut transporté près des embouchures du Nil, au milieu des ruines et des débris des pyramides. Il paraît qu'on connut alors pour la pre-

mière fois à ce théâtre, ce que peut produire d'illusion l'effet d'une grande composition favorisée par la justesse des lignes, la noblesse des masses, la vérité des formes, lorsque le prestige des deux perspectives linéaire et aérienne se joint au charme de la couleur, et d'une distribution de lumière bien entendue.

Aussi dès ce moment le spectacle de l'Opéra prit une direction nouvelle. Pendant l'espace d'environ dix-huit ans, que l'entreprise de ses décorations fut confiée à Servandoni, il en exécuta plus de soixante, laissant bien loin derrière lui tous ceux qui l'avaient précédé en ce genre. On met au nombre de ses plus belles compositions celles du palais de Ninus, du temple de Minerve, des Champs-Elysées, du palais du Soleil, et de la mosquée de Scanderberg. Dans toutes ces scènes, la magie de la perspective, de l'illumination et d'une savante exécution produisit chez les spectateurs un enthousiasme extraordinaire.

Toutefois on jugea que l'artiste s'était surpassé lui-même dans la décoration du génie du Feu, pour l'opéra de l'Empire de l'Amour. L'heureuse disposition des lumières, et le brillant des couleurs y produisaient un effet impossible à décrire. D'une urne transparente, placée au milieu de la scène, semblaient partir des rayons lumineux qui jetaient sur toutes les décorations, un éclat que les yeux avaient de la peine à soutenir.

Ce dont on doit surtout savoir gré à Servandoni, c'est d'avoir conservé un respect constant, non-seulement pour la vraisemblance, mais encore pour la vérité, dans des conceptions où les décorateurs se croyant libres de toute convenance, s'affranchissent beaucoup

trop souvent de toutes les sujétions d'une imitation régulière. Pour lui il ne se permettait, dans la représentation de ses édifices, aucune élévation dont il n'aurait pu justifier par le plan la possibilité d'exécution.

En 1731, l'académie royale de peinture et sculpture l'admit dans son sein comme peintre paysagiste. Son morceau de réception fut une composition fort pittoresque, où l'on voyait représenté un temple accompagné de quelques ruines.

Ce fut l'année suivante que Servandoni exposa son modèle du portail de Saint-Sulpice, et bientôt la première pierre en fut posée; mais pour ne pas interrompre la série des entreprises décoratives qui ont acquis à son nom une si grande célébrité, nous renvoyons à parler de ce grand ouvrage à la fin de cet article, avec ses autres travaux d'architecture.

Les décorations scéniques, considérées dans l'emploi qu'on en fait au théâtre, ne sont ordinairement qu'un accessoire du spectacle, un moyen de mettre, pour les yeux, l'effet de l'action dramatique d'accord avec le lieu, le pays où elle est censée se passer. Il appartint à Servandoni de pouvoir donner à ce qui n'est que l'accompagnement du drame, la valeur entière d'une sorte de drame sans parole, et d'intéresser l'esprit à une action scénique par le seul secours des yeux.

En 1738, ayant obtenu la jouissance de la salle des machines au château des Tuileries, il imagina d'y donner au public un spectacle dramatique, uniquement en décorations. La pièce de Pandore, qu'il composa dans ce système tout-à-fait nouveau, lui acquit la plus haute réputation sous le double rapport de peintre et de

poète tout ensemble. Il prit son sujet dans ces vers d'Horace, l. 1. ode 3.

> Post ignem ætheriâ domo
> Subductum, macies, et nova febrium
> Terris incubuit cohors.

L'ouverture de la pièce représentait le chaos et son débrouillement selon les idées des poètes. L'image de la nature, telle qu'ils la décrivent sous l'âge d'or, succédait à la confusion, et ces différens changemens servaient de prologue à l'histoire de Pandore. Son enlèvement au ciel par Mercure, son séjour dans l'Olympe, où elle recevait les présens des dieux; le don de la fameuse boîte et son retour sur la terre, formaient une suite de scènes aussi nouvelles que brillantes. Aucune figure vivante ne se mêlait à l'action. Un semblant de personnages pantomimes s'y opérait par plusieurs milliers de figures peintes, entre lesquelles plusieurs en relief représentaient les dieux et les déesses, avec leurs suites, et paraissaient dans un mouvement continuel. Cette grande représentation, qui durait plus d'une heure, se terminait par l'ouverture de la boîte fatale, et par l'image des maux qu'elle répandit sur la terre.

La descente d'Enée aux enfers; les aventures d'Ulysse; l'histoire d'Héro et de Léandre; celle d'Alceste, et un grand nombre d'autres sujets mythologiques ou historiques, occupèrent pendant dix-huit années le génie décoratif de Servandoni. On a surtout conservé le souvenir de sa descente d'Enée aux enfers: il y faisait exécuter sept changemens de scène. Le sujet se prêtait effec-

tivement à une succession aussi nombreuse que variée de contrastes frappans. Il favorisait au plus haut point les passages subits des ténèbres à la lumière, du terrible au gracieux. L'artiste fut jugé avoir atteint dans ce spectacle la perfection dont il est susceptible, ce que la plus vive admiration de la part des spectateurs lui témoigna de la manière la plus incontestable.

Mais les fêtes publiques furent encore pour Servandoni, d'heureuses occasions d'exercer, d'une autre façon, le rare talent qu'il avait pour la décoration. La première occasion qui s'en présenta fut la fête donnée à Paris, pour la paix, en 1739. Il fut chargé d'exécuter le monument principal, celui qui devait servir au feu d'artifice. Ce fut une grande construction pyramidale sur un plan carré; elle avait pour support un vaste soubassement, orné de pilastres doriques, en avant desquels étaient des statues figurées en marbre, représentant la paix, l'abondance et autres personnages allégoriques. La masse pyramidale avait pour couronnement à son sommet un globe plein d'artifices.

Dans la fête donnée à l'occasion du mariage d'Elisabeth de France avec don Philippe, infant d'Espagne, Servandoni surpassa tout ce qu'on avait vu à Paris en ce genre; et l'opinion est encore qu'il n'y a été surpassé par personne. Il avait choisi pour emplacement de ses décorations l'espace que parcourt la Seine depuis le Pont-Neuf jusqu'au Pont-Royal, situation très heureuse pour faire jouir du spectacle un nombre prodigieux de spectateurs. Ce fut en avant du terrein qu'occupe la statue d'Henri IV, et au milieu par conséquent de la rivère, sur la pointe de l'île, que fut élevé le bâtiment des-

tiné à l'exécution du feu d'artifice. Ce bâtiment était un temple de forme parallélogramme, entouré de colonnes doriques de 4 pieds et demi de diamètre, et de 32 pieds de hauteur. Toutes les richesses de l'architecture en ornemens, en bas-reliefs, en statues, y avaient été prodiguées. Sur ce temple consacré à l'hymen, s'élevait un attique avec une terrasse soutenant un couronnement, lequel portait cet ensemble à 80 pieds de haut. Entre le Pont-Neuf et le Pont-Royal, Servandoni avait construit sur deux grands bateaux liés ensemble un superbe salon octogone; les bateaux formant le soubassement étaient cachés par des masses de rochers simulés, qui paraissaient sortir du fond de la rivière. Huit escaliers conduisaient à une terrasse dont le salon occupait la superficie. Ce salon était tout en arcades, d'où pendaient des lustres en transparens de couleur. Du milieu de l'édifice s'élevait une colonne isolée avec de semblables transparens, rangés par étages. L'intérieur de cette vaste pièce destinée aux musiciens était environné de gradins en amphithéâtre qui devaient les recevoir. Louis XV avec toute sa cour honora cette fête de sa présence, et plus de quatre-vingt mille spectateurs purent y assister commodément.

En 1755, Servandoni fut mandé à la cour du roi de Pologne, électeur de Saxe. Il y fit les décorations de l'Opéra d'Aetius. Ses succès lui méritèrent, outre un présent considérable, vingt mille francs d'appointemens, avec le titre d'architecte décorateur de sa majesté Polonaise.

Mais des ouvrages d'une plus longue durée devaient procurer à Servandoni une gloire moins fugitive, et lui

assurer dans l'empire des beaux-arts un rang plus honorable. Un vaste monument, l'église de Saint-Sulpice à Paris, avait été commencé en 1646 sur les dessins de Le Veau. La première pierre en avait été posée la même année, par la reine Anne d'Autriche, alors régente du royaume. Les travaux interrompus en 1678, ne furent repris qu'en 1718, sous la conduite d'Oppenord, directeur général des bâtimens et jardins du duc d'Orléans, alors régent du royaume. Cet architecte jouissait à cette époque d'une grande réputation comme dessinateur; mais si l'on consulte le recueil gravé de ses œuvres, on ne peut s'empêcher de remarquer en lui, n'importe à quel degré, un de ces nombreux héritiers du goût qui avait abâtardi l'architecture en Italie, vers le milieu du dix-septième siècle, un continuateur des Borromini et des Guarini.

C'était surtout dans les portails d'église que la bizarrerie de ces maîtres s'était donné plus librement carrière. La grande hauteur affectée aux nefs des temples chrétiens, et les diversités, soit en plan, soit en élévation, de ces bâtimens n'avaient guère pu permettre d'appliquer à la décoration de leurs frontispices, l'unité et la simplicité des péristyles du temple antique. C'est ce que démontre l'impossibilité qu'éprouvèrent les plus grands architectes des quinzième et seizième siècles, de coordonner les dimensions de leurs devantures d'église, avec les proportions et les dispositions régulières, qu'exige l'emploi des ordres grecs en colonnes isolées.

L'église de Saint-Sulpice, une des plus grandes et des plus élevées qu'il y ait, allait subir l'application banale de ces ordonnances en placage, et à dessins irrégulière-

ment découpés, que le goût et la routine d'alors avaient accréditées. Les fondemens d'un semblable portail étaient déjà jetés, et cette grande devanture allait sortir de terre sur les projets d'Oppenord. C'est dire assez, qu'elle aurait offert une insipide redite de ces lignes contournées ou brisées, de ces formes ondulées, de ces détails d'ornemens sans raison, par où l'on s'était habitué à remplacer les effets, les variétés et les richesses de l'art antique.

Servandoni parut. Il présenta un nouveau modèle qui resta pendant une année exposé à la critique. L'ascendant de sa réputation, peut-être aussi l'attrait de la nouveauté, valurent à l'ouvrage l'approbation publique.

C'était en effet une nouveauté alors, qu'une façade d'église formée par des lignes droites, qu'une ordonnance régulière de colonnes isolées, qu'une architecture où enfin les ordres reparaissaient avec leur caractère propre, avec la justesse de leurs proportions et selon la nature de leur vraie destination. Ajoutons que Servandoni avait le goût du grand, et que dans son projet il sut réunir à des masses larges, imposantes et variées, une disposition qui, avec un amortissement plus analogue à celui qu'il adopta, serait peut-être la plus heureuse qu'on ait jusqu'ici imaginée, pour s'accommoder à la grande élévation de nos églises.

En montant l'architecture de son portail sur une très grande échelle, en adoptant le parti de ces deux étages de colonnes, sans ressaut, sans avant et sans arrière-corps, dans une longueur de 184 pieds, il trouva le moyen de donner à l'ensemble une grande majesté, et

de procurer à l'église un porche d'une vaste étendue. La partie la plus remarquable de toute cette composition est sans doute celle de l'ordre inférieur, dont le caractère et les détails se rapprochent beaucoup plus qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, de la physionomie du véritable dorique grec. Servandoni, obligé de donner de solides supports à l'étage supérieur, prit le parti de doubler les colonnes du rez-de-chaussée, non comme l'avait fait Perrault dans le sens de la longueur de la colonnade du Louvre, mais dans le sens de la profondeur de son péristyle. De cette sorte, lorsqu'on est en face du portail, les colonnes ont l'avantage de l'isolement et des entre-colonnemens égaux, ce qui contribua encore à donner des espaces parfaitement réguliers pour la distribution des triglyphes et des métopes. On dirait, en voyant cet ordre dorique, que Servandoni aurait eu quelque avant goût du dorique des temples grecs, dont il est cependant très douteux qu'il ait pu avoir à cette époque une connaissance positive. Il y a en effet, dans le genre des cannelures à vive arête de ses colonnes, dans la manière large et ferme à-la-fois de son chapiteau, de ses triglyphes, de ses mutules, quelque chose de grandiose, qu'on ne trouve à aucun des doriques modernes de son âge et des temps antérieurs.

Le second étage de ce beau frontispice se compose d'une galerie en arcades, dont les pieds-droits sont ornés de colonnes ioniques adossées et non engagées. Il paraît certain que Servandoni avait établi au-dessus de cet étage un fronton, qui remplissait l'espace entre les deux tours, qu'on voit s'élever aux deux angles du frontispice. On prétend que ce fronton ayant été frappé de

la foudre en l'an 1770, menaçait ruine. On le détruisit tout-à-fait, et au-dessus de l'entablement de l'ordre ionique, on plaça des statues posant sur des socles restés en place, et qui depuis en ont été enlevées. Peut-être n'y a-t-il pas lieu de regretter le fronton placé entre les masses des deux tours, qui devaient nuire à son effet; mais il serait à souhaiter qu'on replaçât les statues, qui ne peuvent qu'occuper convenablement l'intervalle des tours, et peut-être corriger le grand vide produit par cet intervalle.

Du reste, ces tours qui font partie de l'ensemble du portail y ont été fort habilement jointes, sans y rompre l'unité. Plus d'un changement a déjà eu lieu dans l'ordonnance de leurs deux étages supérieurs. La dernière modification, beaucoup plus heureuse que la première, est de M. Chalgrin, dont le projet n'a reçu d'exécution que dans une seule tour. Il reste à terminer la seconde selon le même dessin.

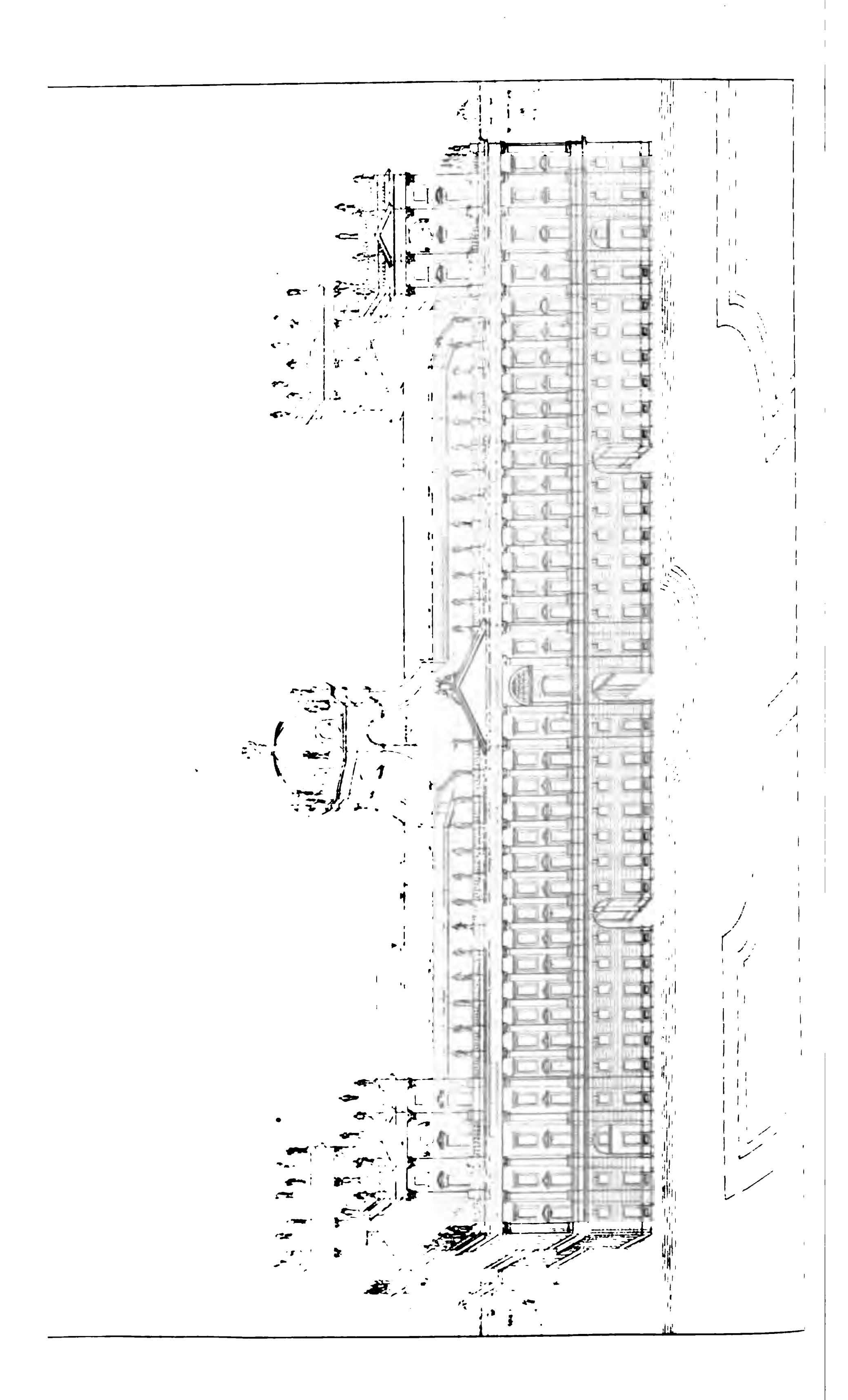
Une grande place, en avant de l'église, était entrée dans le plan général de Servandoni. On peut juger par la seule maison qu'on voit encore, construite par lui comme le commencement de cette place à laquelle il n'a point été donné de suite, quel aurait été le caractère d'habitations solides et assez nobles dans leur simplicité, dont il aurait environné cette grande enceinte. Mais ce local resta long-temps sans pouvoir être déblayé, et depuis quelques années de nouveaux projets survenus ne permettent plus de faire revivre ceux de cet architecte.

Il est malheureux qu'on ait beaucoup trop exercé le génie de Servandoni à produire des projets que leur

grandeur même empêcha de réaliser. Ainsi trouvons-nous à citer de lui beaucoup d'inventions et peu de monumens. Il avait fait un beau modèle de temple pour le couvent des Grands-Augustins, à Paris. Il donna les dessins d'un arc de triomphe pour la porte appelée jadis de la Conférence, et ceux d'un grand théâtre avec toutes ses dépendances. Mais un de ses plus mémorables projets fut celui d'une place qui devait être celle de Louis XV, entre les Tuileries et les Champs-Elysées. Cette place, destinée aux fêtes publiques, aurait rassemblé dans ses galeries vingt-cinq mille personnes, sans compter la foule innombrable que l'enceinte même aurait pu contenir. Elle aurait été ornée de trois cent soixante colonnes, et de cent trente-six arcades tant intérieures qu'extérieures.

Lorsqu'on pense à la quantité d'ouvrages dont Servandoni fut chargé, tant en France qu'en d'autres pays, on est porté à croire qu'il dut laisser une grande fortune : il n'en fut rien. C'est qu'il n'avait jamais compris pour ses propres affaires ce que signifie le mot *économie*. Aimant la bonne chère et la joie, son premier besoin était d'associer à ses plaisirs de nombreux amis, car les amis de cette sorte ne sont jamais rares. L'argent fuyait de ses coffres plus vite qu'il n'y entrait, et les poursuites de ses créanciers le forcèrent plus d'une fois de chercher une retraite en d'autres pays.

Après beaucoup de voyages, de travaux, de contretemps, il vint de nouveau se fixer à Paris, où il cessa d'être employé. Il mourut en 1766.



LOUIS VANVITELLI,

NÉ A ROME EN 1700, MORT EN 1773.

Cet architecte, un des premiers du dix-huitième siècle, auteur de l'édifice certainement le plus grand que ce siècle ait vu élever, était né à Rome. Son père, Gaspard van Vitel, natif d'Utrecht, devint en quelque sorte italien pour s'être fixé en Italie. Son nom devait donc subir, comme il arrive toujours, la terminaison de la langue du pays qui l'avait adopté. Venu à Rome dès l'âge de dix-neuf ans, il s'y était perfectionné dans la peinture de paysage et d'architecture, et avait exercé son talent dans les principales villes d'Italie. Domicilié enfin à Rome, où il fut reçu citoyen et membre de l'académie de Saint-Luc, il mourut, laissant à son fils pour principal héritage, une tradition de bonnes doctrines, de beaux exemples, et une réputation honorable à soutenir.

Le jeune Vanvitelli avait annoncé de très bonne heure qu'il la surpasserait. A l'âge de six ans, il maniait déjà le crayon et dessinait d'après nature. Il était peintre habile et maître à l'âge où l'on commence à être élève. A peine avait-il vingt ans, lorsque, pour le cardinal Aquaviva, il peignit à fresque dans Sainte-Cécile la chapelle des reliques, et à l'huile le tableau de la

sainte. Plus d'un ouvrage de ce genre le faisait déjà classer parmi les peintres habiles de cette époque, et déjà étudiant sous Ivara l'architecture, il promettait de surpasser un jour son maître.

En effet le cardinal de Saint-Clément, sur ces pronostics, n'hésita point de le conduire à Urbin, pour restaurer le palais Albani. Là Vanvitelli fut chargé de construire les églises de Saint-François et de Saint-Dominique. Sa réputation comme son talent ayant eu la même précocité, il fut à vingt-six ans nommé architecte de Saint-Pierre.

Cette grande basilique était à la vérité terminée depuis assez de temps, pour ce qui est de la construction. Mais la décoration y demandait encore de grands travaux. Dans ce nombre il faut mettre les superbes mosaïques qui ornent ses chapelles, et y remplacent les tableaux les plus célèbres, dans des dimensions appropriées au local, dimensions que n'avaient point la plupart des originaux. Vanvitelli fut chargé d'en copier plusieurs pour être traduits en mosaïque.

Il participa dès-lors à tous les grands travaux de son époque, soit en réalité, soit en projets. Associé à Nicolas Salvi dans la conduite des eaux qui devaient arriver à la fontaine de Trevi, il partagea ses fatigues. Lui-même, dans un des mémoires écrits de sa main, et que conserve l'académie de Saint-Luc à Rome, il nous apprend qu'il concourut volontairement, avec beaucoup d'autres architectes, au projet du grand portail de Saint-Jean-de-Latran. Vingt-deux dessins furent exposés, dans une salle du palais Quirinal, au jugement des académiciens. Les projets de Vanvitelli et de Nicolas Salvi furent pré-

férés. Mais le pape adjugea la palme à celui de Galilei; il ordonna à Salvi la fontaine de Trevi, et à Vanvitelli les travaux d'Ancône. Ce dernier avait présenté deux dessins de portail. Le premier consistait en un seul ordre de colonnes pour toute la hauteur. Dans le second on voyait deux ordres l'un sur l'autre, l'inférieur en colonnes corinthiennes isolées; le supérieur était composite avec frontispice, balustres et de grandes statues.

Vanvitelli alla donc à Ancône, où il construisit un Lazareth pentagone, avec un bastion, un môle de trois cents palmes (romains) de longueur, sur 50 de profondeur, avec une belle entrée ou porte ornée de colonnes doriques. Sans sortir de cette ville et de ses environs, il eut à exécuter un assez grand nombre de projets, soit à neuf, soit de restauration; par exemple, pour la chapelle des reliques de san Cyriaco, pour l'église du Jésus, pour celle de Saint-Augustin, pour la maison des exercices spirituels; à Macerata pour la chapelle de la Miséricorde; à Pérouse pour l'église et le monastère des Olivétains; à Pesaro pour celle de la Madeleine; à Foligno pour la cathédrale; à Sienne pour l'église de Saint-Augustin.

En 1745 il entreprit, pendant un séjour qu'il fit à Milan, de donner un projet de frontispice ou de portail à la cathédrale de cette ville. Il y avait adopté un parti mitoyen de style, entre l'architecture antique et celle du bas âge. Mais les circonstances politiques du temps ne permirent pas de donner suite à l'entreprise.

A Rome, Vanvitelli fit quelques augmentations à la bibliothèque du collège des jésuites, et des restaurations à leur maison de Frascati, appelée la Rufinella. Il com-

posa une chapelle de la plus grande richesse, qui fut transportée et placée dans l'église des jésuites à Lisbonne. Mais sa plus grande entreprise fut le couvent de Saint-Augustin, fabrique des plus considérables entre toutes celles que Rome possède.

Vanvitelli fut celui qui exécuta la célèbre opération des cercles de fer, placés autour de la coupole de Saint-Pierre, pour arrêter les progrès de la désunion ou lézarde, qui au commencement du dernier siècle s'y était manifestée. Il nous a laissé lui-même une description des procédés qui furent mis en œuvre. L'expérience semble avoir prouvé depuis, que cette lézarde était un effet assez naturel du retrait de la maçonnerie, et ne provenait d'aucune poussée, attendu que les voûtes sphériques n'en éprouvent point, qu'en conséquence ces cercles étaient inutiles. Bottari a beaucoup réclamé contre cette opération, et prétendant que cette sorte d'avarie était un accident nécessaire et inévitable dans toutes les coupoles, il en a conclu qu'il ne fallait point faire de coupoles: question par trop étrangère à notre objet.

Vanvitelli dans les mémoires dont on a parlé, se donne pour l'auteur du grand pont de charpente dont on se servit dans l'intérieur de la coupole de Saint-Pierre, pour remplir le vide des lézardes. Mais Bottari et même l'opinion de Rome entière en attribuent l'invention à Zabaglia. Il y a un semblable conflit d'auteurs sur une construction du même genre, entre Fontana et Zabaglia. Ce qui est certain, c'est que ce dernier en fit l'exécution. Or, sur de tels travaux, il n'est pas rare qu'il s'élève de pareils débats entre l'auteur d'une idée et celui qui l'a réalisée.

D'autres ouvrages plus ou moins importans occupèrent encore Vanvitelli à Rome. De ce nombre furent les grandes décorations qu'exigea, dans l'église de Saint-Pierre, la célébration de l'année Sainte en 1750, l'illumination de la coupole dont il soumit les effets à une composition nouvelle, des projets pour une béatification, le catafalque de la reine d'Angleterre, des dispositions ou projetées ou exécutées pour la grande église de la Chartreuse, pratiquée dans les restes de construction des Thermes de Dioclétien.

Sa réputation était arrivée au plus haut degré. Aussi lorsque le roi de Naples Charles III, depuis roi d'Espagne, voulut élever à Caserte un palais, qui ne le cédât à aucun de ceux que les souverains de l'Europe ont construit avec le plus de grandeur et de magnificence, il ne balança point à choisir Vanvitelli. Un choix aussi flatteur méritait de la part de l'architecte, des efforts proportionnés à l'importance de l'entreprise, et à l'honneur qu'il recevait. On peut affirmer à la vue de l'ouvrage, que la pensée générale de l'auteur, se trouva en rapport avec la mission dont il fut chargé. Une plus grande conception de palais n'existe point en Europe. Si le seizième siècle a produit, quoique dans des masses moins considérables, des palais d'un style d'architecture plus sévère, plus empreint des formes de l'antiquité, plus riche en détails classiques et d'une plus haute harmonie, cependant l'avantage du palais de Vanvitelli, est d'être, ce qu'on ne trouve nulle part ailleurs, dans les ouvrages modernes qui ont une grande étendue, un tout immense réduit à la plus simple expression, un dans chacune de ses parties, simple avec variété, complet sous tous les

rapports, ensemble dont on ne pourrait rien retrancher, auquel il serait impossible de rien ajouter.

Or c'est bien certainement à la conception de son plan, que Vanvitelli dut de réunir les plus nombreux développemens, et de les resserrer sur une superficie de 950 palmes (napolitains) en longueur, et de 700 palmes de large. Il faut pourtant ajouter encore à cet espace, comme accessoire indispensable, la vaste place elliptique qui se rattache au corps principal par deux petites ailes en avant. Cette place à laquelle aboutissent cinq avenues est entourée de bâtimens destinés aux logemens de service, et à ceux des gardes à pied et à cheval, avec toutes leurs dépendances.

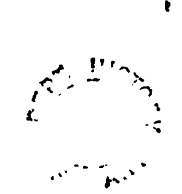
Le plan général du palais proprement dit est un carré long, divisé dans son espace intérieur en quatre grandes cours, par un corps de bâtiment qui y forme une croix, de sorte que chacune de ces cours forme un palais carré ayant 200 palmes de large sur 300 de long. On aperçoit par ce simple récit, quelle prodigieuse étendue aurait cet ensemble de bâtimens si, au lieu d'être ainsi ramassé dans un quadruple carré, il était développé, comme quelques autres palais bien connus, sur une seule ligne en longueur. Mais ce qu'il est aussi facile de comprendre, c'est l'avantage que le service intérieur de ce palais, doit retirer d'une distribution qui rapproche ainsi entre elles, en les subordonnant à un plan uniforme, les diverses parties de ce tout, et procure une circulation facile et régulière, aux services et aux besoins si multipliés d'une habitation royale.

Le mérite d'unité que nous avons déjà vanté comme la principale qualité du palais de Caserte, y est porté à

un tel point, qu'il s'applique également à son exécution comme à sa conception. Or l'unité d'exécution est celle qu'il est le plus rare de rencontrer dans de tels édifices, tant il est difficile qu'une immense entreprise n'éprouve point de ces délais, qui amènent ou une succession d'artistes jaloux de mettre du leur dans l'ouvrage d'autrui, ou des changemens de maîtres accessibles à de nouvelles idées, ou des révolutions de goût dont l'effet a toujours été, de porter les hommes à vanter le présent aux dépens du passé.

L'ouvrage de Vanvitelli a eu le bonheur d'échapper à ces trop ordinaires inconvéniens. L'architecte dut à de favorables circonstances, de terminer lui seul toute sa construction dans le cours d'un petit nombre d'années. Aussi le palais ressemble-t-il à ces ouvrages qu'on appellerait coulés d'un seul jet. Nulle correction, nulle modification n'y a introduit le moindre détail étranger à la pensée originale de l'auteur. Il faudrait pouvoir rendre compte ici, de ce qui ne peut être saisi, que par la vue, sur les plans des trois étages du palais, pour faire voir comment, tout ayant été prévu et coordonné dans toutes les parties de ses nombreuses distributions, il n'a jamais été nécessaire, depuis, d'y changer l'ordre primitif.

Mais l'unité de conception y est sans doute la cause première de ce bel ordre. Or on ne saurait imaginer plus d'accord entre la disposition du plan et celle de l'élévation. Sur un soubassement qui comprend dans sa hauteur l'étage du rez-de-chaussée, et au-dessus un petit étage de service, s'élève un ordre de colonnes ioniques sur les avant-corps du milieu et des deux extrémi-



tés, et de pilastres sur tout le reste de la façade (celle du jardin). Deux rangs de fenêtres avec leurs chambranles occupent la hauteur des entre-colonnemens. Le tout se termine par un entablement, dans la frise duquel sont de petites ouvertures de *mezzanino*. Une balustrade ornée de statues règne tout alentour. Chacun des deux avant-corps dont on a parlé, aux extrémités de la façade, supporte une sorte de belvédère à deux étages, décorés de colonnes et de pilastres corinthiens. Une coupole pyramidale s'élève au point milieu et de réunion des branches de la croix, qui divise l'intérieur en quatre cours. Cette coupole, avec les corps exhaussés aux angles, donne à toute la masse un effet varié et pittoresque.

Qui a décrit une des façades extérieures du palais les a toutes décrites, tant elles se ressemblent, excepté dans l'emploi continu de l'ordre de pilastres, qui ne se trouve qu'à la façade du jardin. Trois portes, aux deux principales faces, donnent entrée dans l'intérieur. Celle du milieu, introduit à un grand portique circulaire suivi d'un autre rectangulaire, aboutissant au centre de tout le palais, où se trouve un vaste et magnifique escalier construit tout en marbre. Les deux autres portes destinées particulièrement aux voitures, donnent entrée dans une première cour, d'où une porte avec un passage semblable orné de niches, et pratiqué sous le corps de bâtiment transversal, conduit à la cour suivante. La circulation entre les quatre cours entourées à rez-de-chaussée de fort beaux portiques, se trouve de même établie dans les galeries, qui constituent les branches de la croix formée par le plan.

On ferait un fort long ouvrage de la description détaillée du palais de Caserte: contentons-nous d'y faire remarquer ce que son intérieur offre de plus frappant.

C'est d'abord le grand et magnifique vestibule placé au centre de la croix, et qui est orné de colonnes en marbre de Sicile; c'est l'escalier tout en incrustations de marbre et en colonnes qui, du centre dont on a parlé, forme le point de vue le plus riche et le plus pittoresque; c'est la chapelle en colonnes corinthiennes de marbre, et singulièrement remarquable par la beauté des revêtemens les plus précieux; c'est la grande et noble distribution des appartemens nombreux, des galeries, des salles de tout genre.

Quant au goût d'architecture de toutes les parties de ce vaste intérieur, il faut en dire ce que le style de l'extérieur aurait pu déjà suggérer à la critique historique de l'art, dans les temps modernes. Oui, il fut heureux que le palais de Caserte n'ait pas été construit plutôt dans le dix-huitième siècle; par bonheur il fut élevé à une époque où, désabusé des capricieuses innovations de la période précédente, le goût avait commencé à rentrer dans les voies de l'ordre, de la raison, de la simplicité, premières causes de toute beauté dans l'art de bâtir.

Si en effet on ne trouve aux détails de l'architecture et de la décoration des intérieurs de ce palais, rien qu'on puisse appeler classique, il ne s'y rencontre rien non plus qui soit capable de déparer un aussi grand monument. Généralement les proportions des ordres sont régulières, leurs ornemens et leurs ajustemens n'ont rien de capricieux. Partout les entablemens ont

des profils irréprochables, nuls ressauts ne rompent les formes, n'en corrompent les lignes. Il y a dans tous les rapports une judicieuse corrélation de mesures. On ne saurait y méconnaître une certaine sobriété de décoration, beaucoup de pureté d'exécution, avec un excellent emploi des matériaux et des divers moyens de construction.

Nous ne saurions quitter le palais de Caserte, sans faire mention d'un autre grand ouvrage de Vanvitelli, et qui est en quelque sorte une dépendance de ce palais : savoir, l'aqueduc construit pour y amener des eaux abondantes. Ici l'architecte eut encore l'avantage d'élever la construction la plus importante, et la plus remarquable en son genre, de toutes les entreprises modernes.

Les ouvrages souterreins de cet aqueduc sont aussi considérables que les constructions apparentes, et les difficultés y furent sans comparaison plus nombreuses. Les eaux parcourent, avant d'arriver à leur terme, un espace qu'on évalue être de neuf lieues. Les sources où l'on fut obligé de les aller prendre sont à douze milles au levant de Caserte. Il a fallu percer cinq fois des montagnes : la première fois, sur un espace de 1100 toises dans le tuf; la seconde, sur une étendue de 950 toises dans la pierre vive ; la troisième, dans de la terre grasse, et ensuite dans un roc vif, sur une longueur de 350 toises; enfin, dans la montagne de Caserte, sur 250 toises. Trois fois il fallut faire traverser au conduit des vallées sur des ponts : le premier fait en 1753 au pied du Taburno, et ayant trois arches; le second formé aussi de trois arcades fort élevées, dans la vallée de Durazzano; enfin le troisième est celui qui, appelé di Gazzano,

traverse une vallée où fut exécuté le plus grand ouvrage, et qu'on appelle par excellence l'aqueduc de Caserte : c'est un pont à trois étages, de 1618 pieds de long sur 178 pieds de hauteur. Rien de plus grand n'a été fait depuis les entreprises des Romains.

Le premier rang d'arcades (celui d'en bas) en compte dix-neuf; le second en a vingt-sept; le rang supérieur quarante-trois. Les piliers des arches inférieures ont par le bas 32 pieds d'épaisseur, et par en haut 18. Ces arches ont 44 pieds d'élévation; celles de l'étage intermédiaire les surpassent de peu; les arcs de l'étage supérieur sont élevés de 52 pieds. La hauteur totale est de 178 pieds.

Toute cette construction est de tuf ou de pierre tendre, avec des rangées de briques. Les piliers sont renforcés par des contreforts qui donnent beaucoup de solidité à l'ouvrage, mais qui ne laissent pas d'en déparer un peu l'aspect; et l'on serait tenté d'en critiquer l'emploi, si l'on ne pensait, qu'en de tels travaux, la considération de la solidité doit passer avant toute autre.

L'aqueduc de Caserte a, dans l'étendue totale qu'il parcourt 21,133 toises. La pente pour l'eau est de 1 pied sur 4,800 pieds. La masse de l'eau est de 3 pieds 8 pouces de large sur 2 pieds 5 pouces de hauteur. Le réservoir, ou château d'eau, auquel l'aqueduc aboutit sur la montagne, au nord de Caserte, est à 1600 toises du château, et à 400 pieds au-dessus du niveau de sa cour.

La direction d'aussi grands travaux n'empêchait point Vanvitelli de donner encore et de son temps et de ses soins à des ouvrages, qui auraient pu occuper un architecte tout entier. On cite un assez grand nombre de

compositions dont il fit les dessins, ou suivit l'exécution à Naples et en d'autres villes.

Au pont de la Madeleine, à Naples, il construisit la caserne de la cavalerie, édifice d'un goût sévère et analogue à sa destination, soit par le caractère de son extérieur, soit par la commodité de ses attributions intérieures.

On lui attribue la salle, la sacristie et la chapelle de la Conception, à San Luigi di Palazzo.

De lui est la colonnade dorique de la place qu'on appelle à Naples *Largo di Spirito Santo*, pour la statue équestre de Charles III, roi d'Espagne.

De lui sont les églises de San Marcellino, de la Rotonda, de l'Annonciade; de lui la façade du palais de Genzano à Fontana Medina; de lui la grande porte, l'escalier et l'achèvement du palais Calabritto à Chiaia.

Il y a de lui des ouvrages à Resina, à Matalone, à Bénévent, et on donne comme bâtis sur ses dessins, à Brescia, la grande salle publique; à Milan, le nouveau palais archiducal.

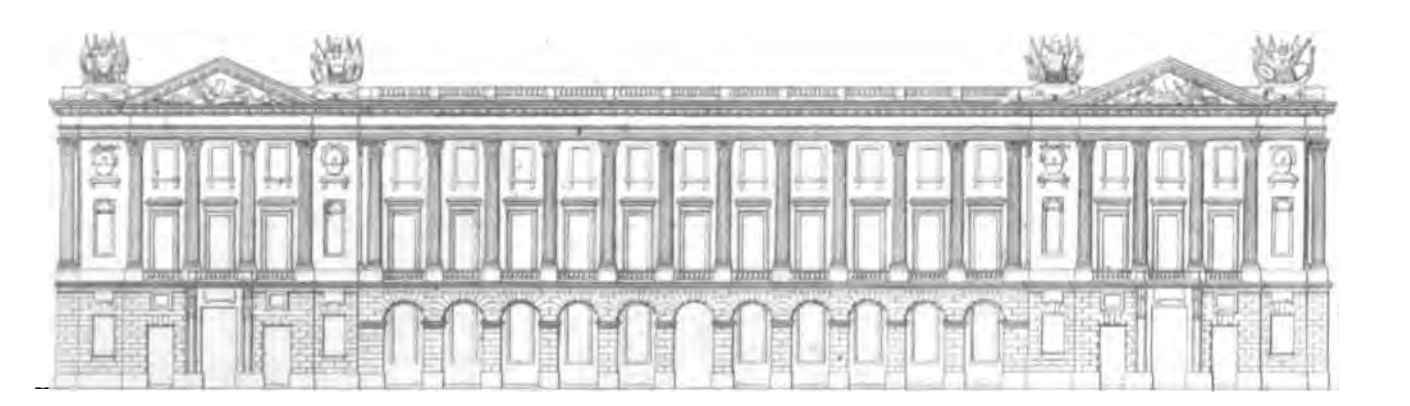
Chargé à Naples de la décoration de toutes les fêtes publiques, il soutint avec éclat sa réputation, par de belles compositions appropriées à la nature et à l'objet de chaque cérémonie.

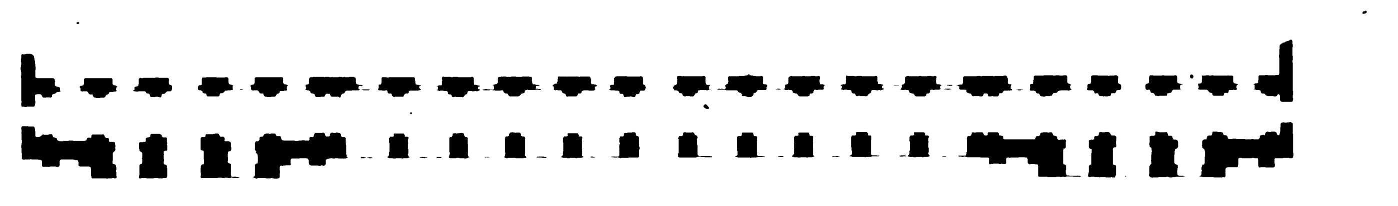
Vanvitelli, heureux dans toutes ses entreprises, n'essuya qu'une seule disgrâce: ce fut à Rome où il était né et où il mourut. Nous lisons, dans *Milizia*, que pour restaurer l'aqueduc de l'*Aqua Felice*, près de Pantan, il avait estimé à deux mille écus la dépense de l'ouvrage qui en coûta vingt-deux mille. Il fut condamné à payer de ses deniers cinq mille écus.

Vanvitelli fut un homme d'un caractère honnête et doux, d'une humeur facile avec les ouvriers qu'il avait à conduire. Dessinateur infatigable, il ne pouvait vivre que dans l'étude et le travail. Savant dans tout ce qui tient à la pratique et au mécanisme de l'art, il ne fut pas moins habile dans les parties de la distribution et de la décoration. Doué d'un bon jugement et d'un goût sûr, s'il n'atteignit pas à la hauteur du style et des grandes beautés de l'architecture des temps anciens, il eut le mérite de se préserver des écarts et des vices de l'école qui l'avait précédé. Porté aux grandes entreprises, on peut dire qu'il savait voir en grand, et on peut le regarder comme ayant contribué en Italie à désabuser les yeux et les esprits, des fausses manières qui régnaient encore de son temps. La postérité l'a placé sans aucune contestation au premier rang des architectes de son époque; et peut-être sera-t-il permis de dire que, par le monument de Caserte, il aura aussi marqué, dans son pays, le dernier terme de ces grandes entreprises, qui peuvent ou faire naître ou entretenir le génie de l'architecture.



GABRIEL.





COLONNADES DE LA PLACE LOUIS XV, À PARIS.

GABRIEL (JACQUES-ANGE),

NÉ A PARIS VERS 1710, MORT VERS 1782.

Le talent de l'architecture fut héréditaire dans la famille de ce nom. Le grand-père de celui dont nous écrivons la vie, Jacques Gabriel, mort en 1686, avait été architecte du roi. Il avait construit le château de Choisy, et commencé la construction du pont Royal qui fut achevé par le frère Romain Giordano. Son fils nommé aussi Jacques Gabriel étudia l'architecture à l'école de Jules-Hardouin Mansart son parent. Il fut dans la suite chargé de donner les plans des places publiques de Nantes et de Bordeaux, ainsi que des embellissemens faits le siècle dernier dans ces villes. A Rennes il fut l'auteur de plus d'un monument public. La salle et la chapelle des états de Dijon ont été exécutées sur ses dessins. A Paris il fut employé à de grands travaux d'utilité publique. L'académie d'architecture lui ouvrit ses portes. Il obtint la place d'inspecteur général des bâtimens du roi, jardins, arts et manufactures royales.

Jacques-Ange Gabriel, fils du précédent, né à Paris vers 1710, succéda aux différentes places de son père dont il avait été l'élève. Il trouva, comme on l'a vu, dans sa famille, et de nobles exemples et d'utiles leçons. Il les mit à profit avec le plus grand succès, et devint un

des architectes les plus employés dans le cours du dix-huitième siècle.

Entre les causes qui ont rendu assez stérile en France l'histoire de l'architecture et surtout celle des architectes, il faut compter l'influence des usages, du goût et du genre de luxe sur la construction, et puis sur la conservation des palais et des habitations particulières. En Italie le luxe de l'architecture fut de tout temps celui des hommes puissans et des gens riches. Comme les maisons étaient destinées à devenir des monumens de famille, on y cherchait la solidité, la grandeur et la beauté. Aussi après plusieurs siècles, retrouve-t-on dans ce pays, et encore dans un parfait état de conservation, non-seulement des palais de grands seigneurs, mais de simples maisons de modestes citoyens.

Il n'en fut pas de même en France et à Paris surtout, où l'esprit de commerce, et par conséquent de mode, ne permet à rien une longue durée, et tend sans cesse à détruire, à renouveler et à transformer toutes les constructions publiques et particulières.

Dans les vies des plus célèbres architectes italiens, nous avons eu de nombreuses occasions de citer comme des titres durables de leurs talens, des maisons et des demeures de particuliers, qui jusque dans de petites villes attirent l'attention des artistes et des amateurs de l'art, et ont perpétué jusqu'à nos jours les noms de ceux qui les ordonnèrent, et des architectes qui les construisirent.

A peine trouverait-on aujourd'hui à Paris un hôtel, ou une grande maison datant d'un siècle, et restée dans son état primitif, qui puisse nous apprendre

à-la-fois, et le nom de son premier propriétaire, et celui de l'architecte qui en donna le dessin.

On ne saurait douter que, dans le cours d'une longue carrière, Jacques-Ange Gabriel, le plus occupé des architectes de son époque, n'ait eu plus d'une occasion de mettre en œuvre son talent, dans quelqu'une de ces entreprises du second ordre qu'on appelle hôtels, maisons de ville ou de plaisance. Nous ne trouvons cependant pas une seule notion qui puisse nous en instruire. Les recherches biographiques, qui ne nous fournissent aucune particularité sur sa vie et sa personne, bornent leurs renseignemens à l'énoncé de trois ouvrages d'architecture, dont un seul, à la vérité, suffirait pour le mettre à la tête des premiers architectes de son temps.

L'époque où vécut Jacques-Ange Gabriel comprend le règne de Louis XV, qui, comme une sorte de lendemain de celui de Louis-le-Grand, passe en général, surtout quant à la gloire des arts, pour avoir fait l'ombre au brillant tableau du siècle qui le précéda. La justice veut cependant ici qu'on mette quelque restriction à ce jugement, en faveur de l'architecture considérée sous quelques rapports, tels par exemple, que la science de la construction et le retour au goût ou au style de l'antiquité, alors plus connu et mieux imité.

A la vérité le goût capricieux et dépravé de la dernière moitié du dix-septième siècle en Italie, ne s'était pas entièrement répandu en France. On doit dire qu'en général les monumens de Louis XIV, s'ils furent loin de s'élever à la hauteur de ceux de l'antiquité, et des célèbres architectes du seizième siècle en Italie, se maintinrent dans un état moyen de noblesse, de gravité et de sa-

gesse. Mais il faut reconnaître que, sur la fin de ce règne, le caractère de l'architecture s'était sensiblement abâtardi dans les formes de la modenature, dans les détails de l'ornement, pour ce qui regarde la pureté d'exécution. Sans être arrivé à ce qu'on appelle la licence, le goût avait dégénéré en mollesse et en insignifiance.

Ce fut en cet état que cet art arriva sous le règne de la régence.

Mais vers le milieu du siècle de Louis XV, un renouvellement de goût se fait remarquer. Il fut dû à l'influence des œuvres de l'antiquité, vers lesquelles se dirigèrent les recherches des savans ou des voyageurs, et les études des artistes en tout genre.

L'architecture fut peut-être la première en France à se dégager des entraves de ce goût que l'opinion, devenue peu-à-peu générale, avait fini par flétrir du nom de moderne.

On doit reconnaître que Gabriel fut, entre les architectes de cette époque, l'un des premiers à rentrer dans les voies d'un goût plus pur et plus correct, ce que nous prouvent les trois grands ouvrages auxquels s'est attaché la gloire de son nom.

Le Louvre était parvenu après deux siècles d'entreprises commencées, modifiées et interrompues, à offrir dans l'intérieur de sa grande cour une sorte de problème dont la solution était embarrassante. Commencé sous Henri II par Pierre Lescot sur un plan peu étendu, la façade de sa cour et la proportion de son ordonnance ne semblèrent plus être en rapport, avec la grande étendue qu'on lui voulut donner dans le siècle suivant.

Perrault, principalement occupé des façades extérieures de l'édifice, après y avoir établi le magnifique frontispice d'entrée de la colonnade qui porte son nom, et dont l'élévation surmonte de beaucoup celle de l'intérieur par Pierre Lescot, s'était attaché à raccorder avec son dessin les élévations extérieurs du midi et du nord, et ce fut en cet état que le tout fut abandonné. L'intérieur de la cour se trouvait en partie continué selon le dessin de Pierre Lescot, mais on sentait le besoin d'élever cet intérieur, au niveau des constructions extérieures de Perrault.

Vers le milieu du dix-huitième siècle, on s'occupa sérieusement de ce raccordement. Il fallait substituer à l'attique de Pierre Lescot un troisième ordre susceptible de s'élever à la hauteur nécessaire. Perrault avait bien compris cette nécessité, et il avait projeté de remplacer l'attique par une ordonnance formée de caryatides, idée qui très probablement aura donné lieu à celle du grand pavillon qu'on appelle de l'*Horloge*. La raison de Perrault dans l'emploi des caryatides était que l'ordre du rez-de-chaussée du Louvre étant un corinthien, et celui du premier étage un composite, le goût et l'usage veulent que, lorsqu'on surimpose les ordres de colonnes les uns sur les autres, les plus courts ou les plus massifs soient en bas, et les plus sveltes occupent le plus haut. Il ne restait donc plus d'ordre à placer au-dessus du composite, qui n'est qu'une amplification du corinthien. Une autre considération veut encore que dans un semblable emploi des ordres, la richesse aille en croissant de bas en haut.

Après beaucoup de discussions et d'irrésolutions, Ga-

briel fut chargé de l'exécution du troisième ordre qui devait remplacer dans la cour du Louvre l'attique de Pierre Lescot.

Ce travail considérable en lui-même, dans ce qui fut terminé par lui, et qui l'eût été beaucoup plus si les circonstances lui avaient permis de le porter à sa fin, ne doit pourtant être considéré, en grande partie, que comme une répétition de l'ordonnance du premier étage, tel que l'avait établi Pierre Lescot. Gabriel, ne pouvant point enchérir sur la richesse de l'ordonnance composite, jugea à propos de laisser à l'étage principal de Lescot la supériorité de luxe et de richesse, que lui donne cette frise composée de festons et de petits génies qu'on y voit sculptés avec beaucoup d'art. Il se contenta d'introduire et de répéter dans cet étage supérieur, mais seulement avec plus de légèreté, l'ordre corinthien du rez-de-chaussée. Il se conforma aux mêmes ouvertures de fenêtres, et leur donna les mêmes chambranles. Reproduisant avec fidélité les petits avant-corps du dessin de Lescot qui règnent au rez-de-chaussée, comme au premier étage, il se permit seulement d'en isoler les colonnes, ce qui met quelque variété dans cette répétition. L'entablement qui couronne toute cette masse n'a rien de remarquable, non plus que la balustrade au-dessus, établie sans doute pour faire arriver l'édifice intérieur à la même élévation que son extérieur.

Un plus grand ouvrage de Gabriel, dans lequel il put et suivre les inspirations de son génie, et faire montre de son propre talent, fut la double colonnade de la place dite alors de Louis XV.

Chacune de ces deux colonnades occupant la partie

de cette place qui fait face à la rivière, a de longueur 270 pieds. Entre elles s'ouvre une très grande rue de 15 toises de large. Il est facile de voir que Gabriel eut l'intention d'imiter la colonnade de Perrault. Ce rapprochement serait encore plus sensible si ces deux corps que sépare la rue Royale, n'en faisaient qu'un seul comme au Louvre.

Il y a cependant entre ces monumens des différences tellement nombreuses, et si évidentes, que c'est peut-être trop dire, qu'appeler du nom d'imitation une ressemblance, qui consiste uniquement en ce que des colonnes élevées sur un haut soubassement, forment des galeries couvertes.

Les dissemblances existent d'abord dans les deux soubassemens. Celui de la colonnade de Perrault est un mur percé de fenêtres. Celui de Gabriel consiste en portiques ou arcades sur pieds-droits ornés de tables en refends, qui forment à rez-de-chaussée une galerie, laquelle se prolonge derrière les pavillons dont chaque colonnade est flanquée.

Mais la principale différence est dans la disposition des colonnes de la galerie supérieure. Gabriel voulut éviter ce qu'on appelle souvent un défaut dans l'ouvrage de Perrault, c'est-à-dire l'accouplement des colonnes. On ne saurait contester en général que les colonnes, quand on les emploie isolément dans les péristyles, et non adossées à des murs ou à des parties de construction, repoussent la pratique de l'accouplement, parce que du plus grand nombre de points d'où on les voit, elles produisent des masses inégales, des groupes de fûts diversement engagés les uns dans les autres, ce qui

rompt et l'accord de leurs formes et celui de leurs proportions.

Perrault toutefois, outre les raisons de solidité et de construction, qui lui firent adopter dans la gémination des colonnes un doublement de résistance, contre la poussée des plate-bandes qui viennent s'y appuyer en partant du mur, trouve encore, ainsi qu'on l'a dit à son article, une assez bonne excuse dans la position stationnaire, en quelque sorte, de ses colonnes, position qui les soustrait au plus grand nombre des effets désagréables produits par le changement de leurs aspects, selon que le spectateur changeant de place, elles se groupent irrégulièrement entre elles.

Les colonnades de Gabriel auraient eu, sur celles de Perrault, un avantage décidé; et il aurait obtenu tous les suffrages, s'il avait su donner au système de son ordonnance plus de gravité, c'est-à-dire moins de maigreur à ses colonnes, moins de largeur à ses entre-colonnemens, un caractère plus ferme aux profils et aux détails de son architecture, ainsi qu'aux objets de décoration; peut-être aussi plus de noblesse à la composition de son soubassement. Du reste, on ne saurait nier que l'entreprise en elle-même ne doive compter parmi les monumens les plus remarquables. Sans doute elle aurait produit beaucoup plus d'effet, si elle s'était trouvée, sur une place mieux ordonnée, mise en rapport avec des parties correspondantes, au lieu de l'isolement où la laisse un vaste terrein, qui contribue à en atténuer l'impression.

Un sort à-peu-près semblable a été encore réservé à Gabriel, dans l'érection du grand édifice de l'Ecole-Mi-

litaire, masse des plus considérables, qui n'a vue que sur un immense terrein désert, mais qui passerait dans tout autre emplacement, pour un de ces monumens que bien des villes citent avec orgueil.

A ne le considérer que dans le corps du milieu, tel qu'il se présente en face du champ de Mars, on ne trouve dans tout Paris aucun ensemble dont la masse, la disposition, l'étendue et la régularité rappellent avec plus d'exactitude, le style et l'ordonnance des plus célèbres palais d'Italie, au plus bel âge de l'architecture. Deux étages percés de vingt fenêtres avec de beaux chambranles, un petit rang d'ouvertures pour l'étage de nécessité pris dans la hauteur de la frise; au centre de cette masse, un portique de colonnes corinthiennes adossées et supportant un fronton, au-dessus duquel règne, en retraite, un attique couronné par une coupole quadrangulaire; voilà la description succincte de la façade principale. Elle se répète du côté de la cour, avec la différence qu'elle est décorée d'un ordre de colonnes doriques, surmonté d'un ordre ionique.

La masse principale de l'édifice est à l'extérieur, accompagnée de chaque côté d'un corps de bâtiment moins élevé, qui va se raccordant avec l'enceinte des cours, et des murs qui occupent toute la largeur du champ de Mars. Dans l'intérieur, le même corps du milieu qu'on a décrit, se raccorde avec des galeries ou promenoirs formés, au lieu de portiques, par des colonnes engagées dans des massifs dont l'effet est peu agréable, et qui produisent un aspect lourd et monotone.

Le plan général de l'ensemble des bâtimens est compris dans un parallélogramme de 220 toises sur 130.

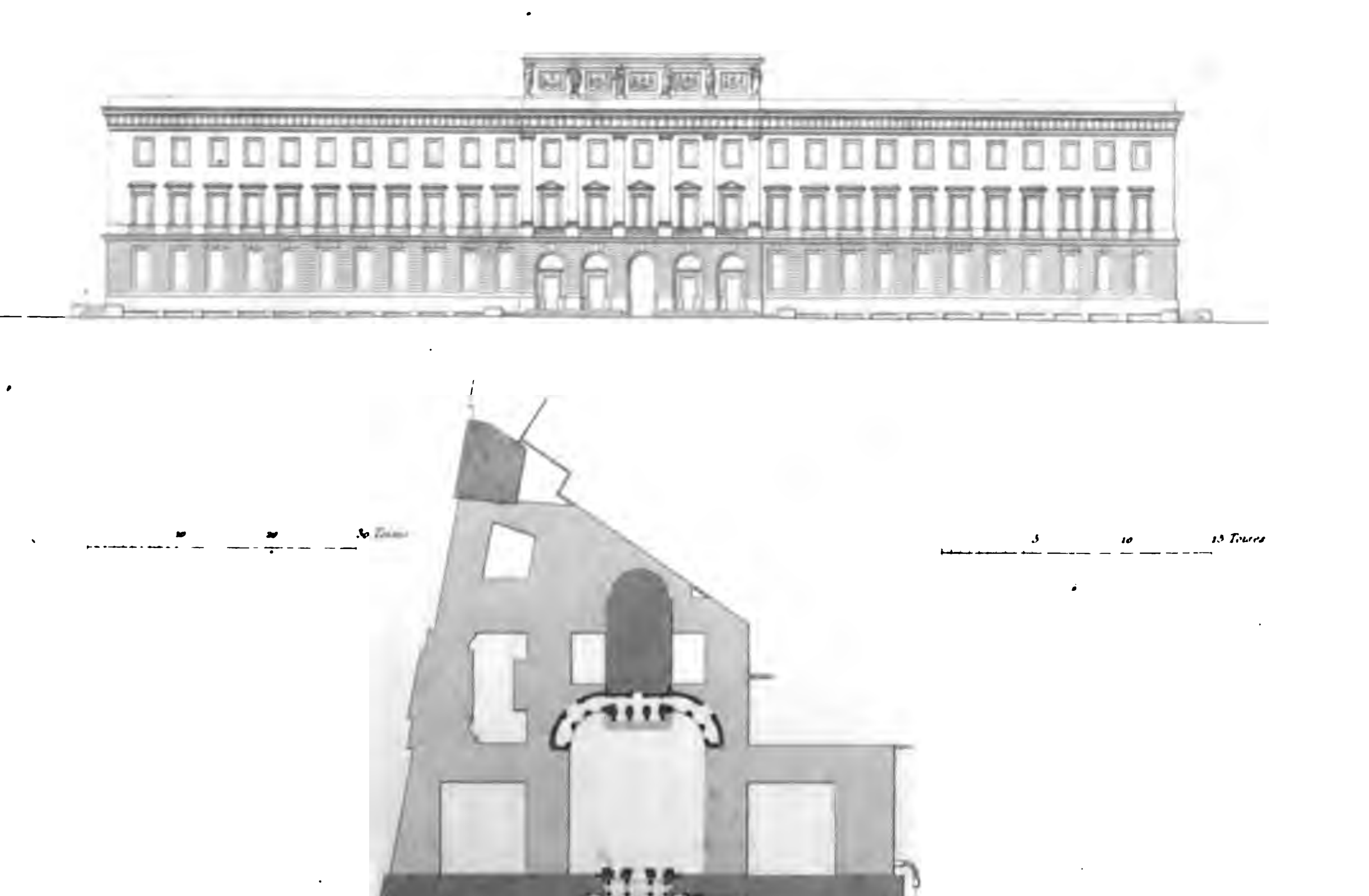
Deux cours dont la première à 70 toises en carré, et la seconde environ 45, précèdent le principal corps de bâtiment. Le reste consiste en cours adjacentes, jardins et constructions d'un genre plus simple, pour servir à tous les besoins d'un vaste établissement.

Les détails intérieurs de ce monument seraient un sujet de description trop étendue, pour les bornes d'un article biographique. Il faudrait y faire remarquer avec éloge la chapelle occupant la longueur d'une des ailes du corps de bâtiment principal, et ornée de tableaux représentant l'histoire de saint Louis, un vaste et magnifique escalier conduisant aux appartemens et à des salles, entre lesquelles se fait admirer celle du conseil, où l'on a peint des sujets de sièges et de batailles.

Généralement tout dans ce monument commencé vers 1750, annonce un retour bien marqué au bon goût de l'art de bâtir, à ce qui constitue la grandeur des plans, la sagesse des élévations, la correction des formes, l'unité d'un caractère approprié à l'objet de sa destination. Si l'on n'y remarque rien de bien saillant dans le style, la manière de profiler et l'ensemble des proportions, on ne saurait y méconnaître un bon assortiment des qualités qui rendent les édifices recommandables, en y joignant encore celle de la solidité, et d'une construction pure et soignée.



ANTOINE.



HOTEL DES MONNAIES, À PARIS

ANTOINE (JACQUES-DENIS),

NÉ A PARIS LE 6 AOUT 1733, MORT LE 24 AOUT 1801.

Antoine fut un des architectes du dix-huitième siècle qui contribuèrent, par leurs leçons et leurs ouvrages, à ramener en France les saines maximes du bon goût, et les erremens de ce style pur et noble dont l'antiquité nous a transmis les modèles, style dont le dix-septième siècle s'était écarté en Italie, et qui a manqué à plus d'une des grandes entreprises du règne de Louis-le-Grand. Mais vers le milieu du dix-huitième siècle, déjà certaines causes fort actives, en y comprenant peut-être l'amour du changement, avaient commencé à remettre en circulation les doctrines de l'antiquité dans l'architecture, et les exemples de plusieurs de ses monumens, que les voyageurs s'étaient plu à tirer de l'oubli, où une longue barbarie les avait condamnés. Aussi est-on forcé d'avouer que, si le siècle de Louis XV n'égala point en nombre et en magnificence les entreprises du siècle précédent, l'architecture s'y fit remarquer par une observation plus heureuse des principes sur lesquels se fonde la véritable beauté de cet art; et Antoine nous en fournira une nouvelle preuve.

Nous ignorons quel fut son maître. Ce que l'on sait de sa naissance et de ses premières années, porte à croire

qu'il n'en eut d'autre que son propre génie. Son père l'avait destiné à suivre une profession ouvrière. Il obéit à cette première impulsion, et il se livra aux simples travaux de la maçonnerie, en commençant par ce qu'il y a de plus mécanique dans cet état. Mais ce métier, quelque matériel qu'il soit, a aussi ses degrés, par où l'on peut quelquefois atteindre à l'art et à ce qu'il a de plus élevé. Antoine ne tarda point d'arriver jusqu'à l'emploi d'expert entrepreneur, dont il obtint la charge. Là il sut agrandir et multiplier ses connaissances, et bientôt il acquit la réputation d'un très habile constructeur.

Tous les beaux-arts se composent chacun d'une partie plus ou moins technique ou mécanique, et d'une partie morale ou spirituelle. Il y a, comme dans l'homme, corps et esprit; et ainsi que chez l'homme, ces deux parties se touchent par des rapports réciproques. Dans quelques arts, ce qu'on appelle mérite d'exécution, se trouve tellement lié à ce qui forme le mérite d'idée et d'invention, que la théorie a beaucoup de peine, en analysant un ouvrage, à séparer l'un de l'autre.

Nul doute que, dans l'art de bâtir, ce qu'on nomme le savoir et l'habileté de la construction, dépendant d'un grand nombre de raisons fondées sur la nature des choses, ne puisse indiquer et ouvrir à celui qui le possède la voie aux combinaisons les plus déliées, aux conceptions les plus hautes de l'architecture. Antoine ne tarda point à prouver par d'importans ouvrages la vérité de cette liaison. Bientôt il se vit chargé de remplacer l'architecte Desmaison, dans les grands travaux entrepris pour réordonner, par un ensemble digne de sa destination, le grand amas de bâtisses incohérentes,

appelé jadis le *Palais*, qu'on appela depuis le *Palais Marchand*, et auquel on donne aujourd'hui le nom de *Palais de Justice.* Au labyrinthe informe de percés irréguliers, encombrés de boutiques et d'échoppes, Antoine substitua le plan simple et quadrangulaire des galeries voûtées en pierre, qui circulent autour de la grande cour, et qui longent à gauche la Sainte-Chapelle, à droite la salle dite des Pas-Perdus, et en avant le grand escalier, ainsi que la façade principale du monument.

Ces galeries, sans être remarquables par le style de leur architecture, ne laissent pas d'offrir, avec une circulation commode, des avenues qui eussent paru assez dignes du tout ensemble, si l'ancien usage des boutiques, en s'y perpétuant, n'eût de nouveau dégradé le caractère des accès convenables à la dignité de l'édifice.

Dans le même temps, Antoine construisit au-dessus des voûtes de la grande salle, dite des *Pas-Perdus*, bâtie par de Brosses, trois autres berceaux de voûtes formant les galeries, dans lesquelles on renferma la vaste collection des registres du parlement, les manuscrits précieux échappés aux incendies qui eurent précédemment lieu, et une partie des archives judiciaires. Chargé de ce travail de construction, il fut le premier qui remit en usage un procédé des anciens, dans l'art d'alléger les massifs de maçonnerie. Il forma ces voûtes de briques creuses qui, liées par le mortier, ont l'avantage de réunir la solidité à la légèreté.

Antoine eut, bientôt après, l'occasion d'introduire le premier à Paris une autre espèce de nouveauté qui, comme celle dont on vient de parler et comme beaucoup d'autres, n'eut de nouveau que sa grande antiquité.

Je parle de l'ancien ordre dorique grec, peu connu, à ce qu'il paraît, des Romains, et qu'ignoraient complètement, à la renaissance de l'architecture, les plus grands maîtres de cet art. Mais déjà, depuis quelques années, la découverte des temples de Pæstum avait fait reparaître en Italie de mémorables restes de ce style, et le comte Gazzola en avait reproduit les images, dans les dessins destinés au bel ouvrage qui ne parut que long-temps après, mais qui d'avance en répandit la connaissance.

Antoine se trouvait chargé de construire un portail dans la cour intérieure de l'hospice de la Charité. Il imagina de faire pour ce frontispice un essai de l'ordre dorique grec. Les esquisses que David le Roi venait aussi de communiquer aux artistes, sur les monumens d'Athènes, enhardirent notre architecte, et bientôt on vit un portique de quatre colonnes sans bases, avec les principaux caractères de l'ordre antique, dans ses détails, dans ses cannelures, dans sa frise et dans son fronton.

Toutefois il en modifia le caractère, à-peu-près comme il paraît qu'il le fut chez les Grecs eux-mêmes, dans les temps postérieurs, quant à l'allongement de ses proportions, ou à l'élévation de son fronton. Du reste, même disposition à-peu-près pour les marches, dont une partie servant de support aux colonnes, forme, en dehors, un petit soubassement, et l'autre se trouvant en arrière, sous le porche, se voit dans une demi-teinte favorable à l'effet de l'ensemble.

Ce petit monument, le premier du style dorique grec exécuté à Paris, est un des ouvrages qui firent le plus remarquer alors le talent d'Antoine, par les artistes et

les gens de goût. Sans doute cet essai eût continué d'attirer l'attention si, au lieu d'une heureuse émulation entre les architectes et d'une application judicieuse aux monumens auxquels convient le caractère de cet ordre, une sorte de courant de mode n'en eût fait un emploi banal, sans mesure, sans discernement aucun, aux édifices les plus vulgaires, et jusqu'à en rendre l'aspect insignifiant et même fastidieux.

Mais le monument sur lequel se fonde, et se perpétuera d'une manière durable la réputation d'Antoine, est l'Hôtel des Monnaies de la ville de Paris. Quoiqu'un tel édifice ne semble pas devoir se mettre au premier rang des édifices publics, toutefois son importance, dans un grand état surtout, lui assigne un caractère qui ne doit manquer ni de noblesse, ni de gravité, ni de ce genre de luxe que tempère la simplicité d'un grand parti. C'est par là que se fait remarquer, dans tout son extérieur, la grande masse qu'Antoine a élevée pour l'Hôtel des Monnaies.

Destiné à contenir des objets de nature fort différente, tels qu'une école et un cabinet de minéralogie, des salles et des bureaux pour une grande administration, de vastes ateliers, des laboratoires, des fonderies, cet hôtel présentait à l'architecte de nombreuses difficultés, et il ne semblait pas aisé de déterminer le genre de construction et de décoration qui pouvait lui convenir. Antoine sut profiter, avec beaucoup d'art, des deux faces que l'emplacement de l'édifice pouvait offrir, pour les accorder avec la nature des objets qu'il renferme, et combiner sa distribution intérieure avec l'effet de sa décoration extérieure.

Ayant déterminé, comme il le devait, de placer les pièces d'apparat du côté du quai, et les ateliers sur la rue Guénégaud, c'est sur le quai qu'il a élevé le principal bâtiment, et pratiqué la principale entrée. Il en a décoré la façade d'une ordonnance d'architecture, et de figures allégoriques qui forment un aspect assez riche. Le reste est d'une construction solide et sévère, telle qu'on la retrouve dans un grand nombre des plus beaux palais d'Italie.

Le plan, à l'extérieur, ne présente que deux faces d'un triangle ayant chacune environ 60 toises de longueur. Le tout est divisé en trois grandes cours, et plusieurs autres moins considérables, toutes entourées de bâtimens.

Le principal corps de l'édifice, ayant face sur le quai, renferme un superbe vestibule orné de vingt-quatre colonnes doriques; un bel escalier, que décorent également seize colonnes ioniques; un vaste cabinet de minéralogie magnifiquement ordonné; plusieurs cabinets de machines; des salles pour l'administration, et de très grands logemens.

Au fond de la grande cour, est la salle du monnayage. Elle a 60 pieds de long, sur 39 de large. L'architecte a pris la précaution de l'isoler, afin d'éviter aux autres bâtimens les effets de la secousse, et de l'ébranlement produit par le jeu des balanciers. Au-dessus est la salle des ajusteurs. Le surplus des constructions est employé aux fonderies, aux laminoirs et à quantité d'autres dépendances.

La décoration de la façade principale consiste en un avant-corps de six colonnes ioniques, élevées sur un sou-

bassement de cinq arcades, ornées de refends en bossages. Un grand entablement, avec consoles et modillons, couronne l'édifice dans toute sa longueur; l'avant-corps dont on a parlé est surmonté d'un attique, au-devant duquel sont six figures debout, représentant la Loi, la Prudence, la Force, le Commerce, l'Abondance et la Paix.

L'édifice est percé de vingt-sept fenêtres, dont les trumeaux sont en bossages à celles du rez-de-chaussée. Les fenêtres du premier étage ont des chambranles ornés de frontons dans la partie de l'avant-corps. Les autres chambranles sont simplement à plates-bandes. L'étage d'en haut n'a que des fenêtres d'attique presque carrées et avec une simple bordure.

La seconde façade, sur la rue Guénégaud, a son soubassement comme celui de la façade principale, orné de bossages. Sur l'avant-corps du milieu, sont quatre statues représentant les quatre élémens.

La cour principale a 110 pieds de profondeur, sur 92 de largeur; elle est entourée d'une galerie. La salle des balanciers s'annonce par un péristyle de quatre colonnes doriques. La voûte intérieure retombe sur quatre colonnes, auxquelles l'architecte a prétendu donner le style ou le caractère du prétendu ordre toscan. Au fond de cette pièce s'élève une statue de la Fortune.

Le cabinet de minéralogie, qui occupe l'avant-corps du milieu, au premier étage, est décoré de vingt colonnes corinthiennes d'un grand module, qui supportent une tribune régnant au pourtour, dans la hauteur du deuxième étage; il est orné de bas-reliefs et d'arabesques. Les corniches, les chambranles des portes et des croi-

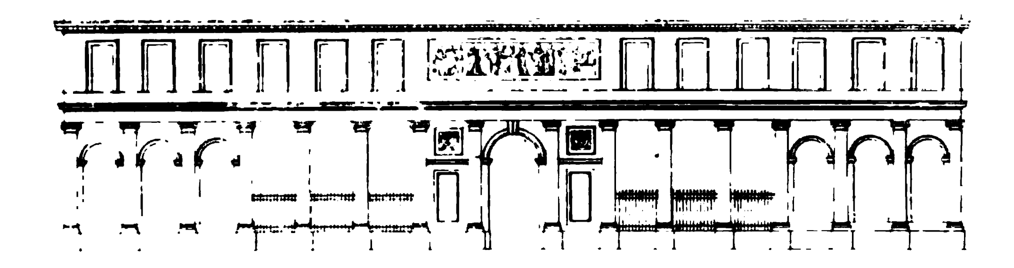
sées sont enrichis d'ornemens sculptés et dorés, mais distribués avec goût et sans confusion. Un lambris circulaire renferme des banquettes pour les personnes qui assistent au cours de minéralogie, et sert de fond aux armoires établies pour contenir la collection des minéraux.

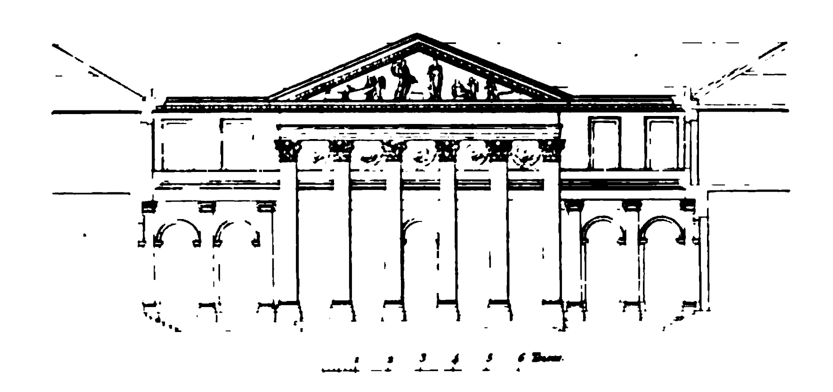
Quelques critiques se sont élevées contre le luxe, et surtout celui de la dorure dont brille cet intérieur. On a objecté qu'un pareil établissement demanderait plus de gravité que de richesse, et peut-être le goût et la convenance auraient voulu qu'un cabinet de minéraux tirât particulièrement son effet décoratif de la nature même de ses matériaux habilement mis en œuvre, et qui, étant les plus brillantes productions de la nature, semblaient devoir exclure l'éclat additionnel de l'art.

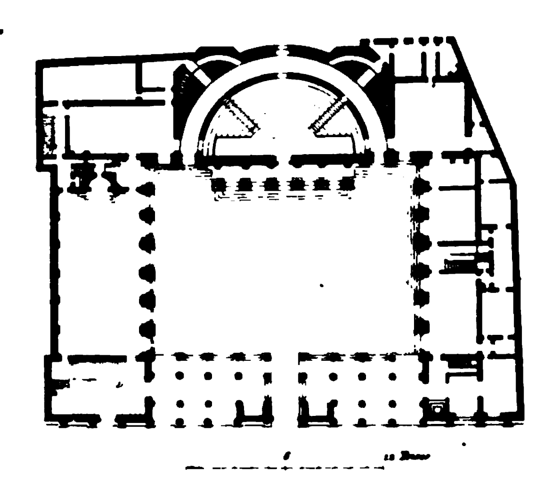
Ces considérations ne manquent ni de solidité ni de justesse. Toutefois, s'il s'agit d'examiner cette composition d'architecture et d'ornemens, à part de tout rapport avec la destination du local, on sera toujours obligé d'y reconnaître un ouvrage très distingué par sa magnificence, par le bon goût des détails et par le beau style de l'architecture.

On donne encore comme ouvrage d'Antoine, l'Hôtel de Bervicq à Madrid, l'Hôtel des Monnaies à Berne.

Antoine mourut le 24 août 1801.







ÉCOLE DE MÉDECINE, À PARIS.

GONDOUIN,

NÉ A SAINT-OUEN-SUR-SEINE EN 1737, MORT A PARIS EN 1818.

Jacques Gondouin naquit à Saint-Ouen-sur-Seine, le 7 juin 1737. Sa première éducation ne semblait pas devoir lui ouvrir la carrière des talens. Son père avait commencé par être simple jardinier. Mais il y a loin de celui qu'on appelle vulgairement ainsi, à un jardinier en chef d'une maison royale, et voilà le point où s'était élevé le père de Gondouin.

Ceux qui ont vu les beaux jardins de Choisy-le-Roi, plantés et dirigés par lui, ou qui en ont entendu parler, et qui connaissent les rapports de l'art du jardinage avec l'architecture, s'étonneront peu que le célèbre architecte de l'École de Chirurgie (*aujourd'hui de Médecine*) ait pu trouver dans les travaux de son père, des inspirations propres à produire en lui la passion de l'art de bâtir.

Louis XV avait une affection particulière pour son jardinier de Choisy. La mort le lui ayant enlevé, il ne se consola de sa perte qu'en donnant sa place à l'un de ses fils, et en protégeant l'autre, qu'un goût décidé avait porté vers l'étude de l'architecture. Sous de tels auspices, le jeune Gondouin sentit redoubler son ardeur et ses forces. L'école de J. F. Blondel, où il était entré, le mit sur la route la meilleure alors qui pût s'offrir au zèle

d'un élève stimulé par l'ambition du talent et le desir des succès. Il fit de rapides progrès sous ce maître, et en peu de temps il parvint à remporter le second prix d'architecture. La protection du roi le dispensa de tenter les hasards d'un nouveau concours, et il obtint une place de pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome, où il passa quatre années.

Le mauvais goût du dix-septième siècle en architecture, s'était en quelque sorte éteint à Rome, par l'absence même des grandes occasions de bâtir; et le retour au bon sens, c'est-à-dire au bon goût de cet art, avait commencé d'avoir lieu en France, lorsque Gondouin était encore étudiant à Paris et en Italie. Ce fut à son retour une circonstance heureuse, que celle qui le plaça dans cette position où l'on paraît faire du nouveau, lorsqu'on ne fait que revenir à l'ancien. Si Gondouin eut le bonheur d'une semblable position, ce fait ne tend pas à diminuer l'éclat de son talent, mais bien à rendre raison de quelques-unes des causes qui le firent briller d'une manière aussi vive qu'inattendue.

L'occasion déjà assez rare alors, pour un jeune homme, de se produire dans un monument public, sembla venir au-devant de lui dès les premiers instans de son retour à Paris. Sa bonne fortune lui fit retrouver un protecteur, qui ne l'avait pas oublié, dans le directeur des postes, qui lui confia quelques travaux, et, ce qui vaut encore mieux, lui procura des connaissances utiles. De ce nombre fut celle de La Martinière, premier chirurgien de Louis XV, et qui s'occupait alors du projet d'élever à son art un monument qui en marquât l'importance.

L'amphithéâtre où se tenaient les cours de chirurgie, rue des Cordeliers, et où depuis on a placé l'école gratuite de dessin, était beaucoup trop resserré. La Martinière obtint un autre emplacement dans la même rue pour construire la nouvelle École de Chirurgie. L'exécution de ce monument fut confiée à Gondouin, qui en donna les dessins, et fut commencée en 1769.

L'édifice se compose de quatre corps de bâtimens, qui forment une cour de 11 toises de profondeur sur 16 de largeur. La longueur de sa façade sur la rue est de 33 toises. Cette façade présente une galerie à quatre rangs de colonnes ioniques dont l'ordonnance règne sur toute la longueur. Elles sont en partie isolées, en partie engagées dans les deux massifs qui accompagnent la porte d'entrée, et dans les pieds-droits des trois arcades qui s'ouvrent à l'une et à l'autre extrémité du bâtiment. Sur l'entablement qui couronne cette colonnade, s'élève un étage en manière d'attique, de douze fenêtres interrompues au-dessus de la porte par un grand bas-relief.

Dans l'intérieur de la cour règne la même ordonnance de colonnes ioniques adossées aux pieds-droits des arcades. Elles supportent le même rang de fenêtres, qui n'est interrompu dans la façade du fond de la cour, que par le beau frontispice corinthien dont il nous reste à faire mention.

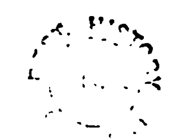
Cette partie de l'édifice en est la plus remarquable pour l'architecture, et est en même temps la plus essentielle, puisqu'elle comprend le grand amphithéâtre, qui peut contenir douze cents personnes, et est éclairé par un jour d'en haut. Il est précédé d'un très beau péristyle de six colonnes corinthiennes, d'une beaucoup

plus grande dimension que l'ordre ionique qui règne dans toute la cour, et qui, passant même sous le péristyle dont on parle, sert encore, par comparaison, à lui donner de la grandeur. Un très beau fronton, dont la base se trouve au niveau de l'entablement général de la cour, couronne noblement le péristyle, et le tympan du fronton est rempli par un bas-relief d'une composition sage et d'une exécution pure. Le mur de fond du péristyle est orné, dans sa partie supérieure, de cinq médaillons accompagnés d'un feston continu, et où sont sculptés les portraits de cinq chirurgiens célèbres.

Le monument de Gondouin ne manqua point de critiques au temps où il parut; cependant le laps des années et les parallèles que les ouvrages postérieurs lui ont opposés n'ont fait qu'augmenter sa réputation. En effet, où trouver à Paris un ensemble dont le plan soit, avec plus d'accord et d'unité, disposé pour produire, dans un petit espace, un effet plus grand, plus simple et plus varié? Où nous montrerait-on un péristyle d'une plus juste ordonnance, plus régulier dans ses rapports de diamètre et d'entre-colonnement, de ses proportions absolues et relatives? Où verrait-on ici un emploi des ordres mieux combiné pour la solidité comme pour l'agrément et la richesse, plus de pureté de profils, plus de sagesse et de goût dans la décoration, plus de correction et de fini d'exécution, plus de soin dans la construction, plus de précision dans l'appareil; enfin un style mieux assorti au caractère le plus propre à nous donner l'idée de ces gymnases des Grecs, dont l'histoire a conservé les souvenirs? Un seul mot fera l'éloge de ce monument. Il est l'ouvrage le plus classique du dix-huitième siècle.

Gondouin avait fait entrer dans l'ensemble de l'École de Chirurgie le projet d'une place carrée, dont la façade correspondante à celle de l'édifice serait ornée d'une grande fontaine en cascade. Long-temps après la construction et l'achèvement de l'édifice qu'on vient de décrire, le besoin de donner à Paris un plus grand nombre de fontaines s'étant fait sentir, on se rappela le projet de Gondouin, et il eut ordre d'exécuter la fontaine qui en faisait partie. Elle le fut en peu de temps. Restée depuis isolée de ses accompagnemens, elle ne sert qu'à en faire desirer l'achèvement, et contribue assez peu à l'ornement de l'ensemble qu'elle devait compléter. Le peu d'eau accordé jusqu'ici à la cascade est loin de l'effet que l'auteur avait dû s'en promettre. On peut douter encore qu'une nappe, même suffisante, dont les eaux auraient besoin de briller de l'éclat de la lumière, puisse produire une agréable sensation, renfermée, comme on voit celle-ci, dans une enceinte circulaire, et ne pouvant être aperçue qu'à travers les colonnes doriques qui en forment la devanture.

A l'époque où parut Gondouin, Paris s'embellissait par un accroissement de quartiers, où, ce qu'on appelait alors le goût nouveau d'architecture, c'est-à-dire celui de l'antiquité, faisait revivre, quoiqu'en petit, le style de Palladio, et cette élégance de formes, de plans, d'ornemens, dont l'Italie ancienne et moderne offre les modèles les plus variés. Gondouin eut plus d'une part dans les diverses entreprises de cette époque. Plus d'une occasion lui fut donnée de travailler, soit à Paris, soit à la campagne, pour des particuliers, et ces travaux, où l'on trouve ordinairement la fortune avant la renom-



mée, s'ils n'accrurent pas sa réputation, augmentèrent le bien dont il avait hérité, au point de lui procurer cette heureuse indépendance, qui le mit à même de ne plus dépendre que de ses goûts.

Il en profita pour faire un second voyage en Italie. Son projet était de vérifier, dans l'âge de l'expérience, les impressions qu'il avait reçues, plus jeune, des monumens de l'antiquité. Loin de sentir décroître en lui l'admiration pour les objets qui l'avaient autrefois séduit, il fut pris de nouveau pour eux d'une passion d'autant plus forte, que ses yeux et son esprit n'avaient plus à se défendre contre le charme d'une sensation nouvelle.

Il se donna bientôt pour tâche de restituer en dessin une des plus vastes entreprises de l'antique magnificence romaine. Les champs qu'occupait l'ancien Tibur ont conservé, jusqu'à nos jours, les restes nombreux d'un immense assemblage de bâtimens, qui fit jadis, de la maison de campagne d'Adrien, plutôt une grande ville qu'un palais, car l'empereur s'était plu à y construire des imitations de tous les monumens qu'il avait vus dans ses voyages. Aussi cet ensemble de ruines comprend-il plusieurs milles de superficie.

Gondouin ne se proposa pas moins, que de ressaisir les fils si souvent rompus du plan général, où devaient se coordonner toutes les parties de ce grand ensemble. Mais pour y parvenir il faudrait pouvoir disposer en maître de tous les terreins, et y pratiquer des fouilles propres à révéler, dans les fondations mêmes de tous les corps de bâtiment, le lien qui les unissait. Aussi entra-t-il dans les projets de notre architecte d'acheter tout le sol de la villa Adrienne, et il l'aurait fait sans les ob-

stacles insurmontables, qui vinrent contrarier sa résolution. Il n'en persista pas moins à emporter dans ses porte-feuilles tous les détails que la nature des lieux lui permit d'embrasser; et, par une générosité assez rare, il en fit présent à son ami Piranesi, occupé alors de faire revivre, par de semblables travaux au milieu de Rome moderne, l'antique capitale du monde.

Gondouin dirigea en Italie ses vues et ses travaux, vers des objets plus en rapport avec les mœurs modernes, vers des compositions plus accessibles à de modestes fortunes. Il se plut à recueillir dans les édifices du seizième siècle, mais surtout parmi ceux de Palladio, les partis de composition aussi nobles qu'ingénieux et variés, les effets simples et tout à-la-fois pittoresques, de ces plans et de ces élévations élégantes et pures, dont le bon goût fait la principale richesse, et qui peuvent être à la portée des fortunes moyennes. Ce fut avec un porte-feuille plein de ces matériaux qu'il retourna en France, espérant mettre à profit, dans l'intérêt des arts, ces nouvelles acquisitions.

Mais bientôt les déplorables circonstances de la révolution firent évanouir toutes ses espérances. Il échappa à leurs dangers, par la retraite obscure qu'il s'était ménagée dans un bien de campagne, où il avait ambitionné de réaliser pour lui-même quelqu'un de ces projets d'architecture, dont son imagination toujours jeune aimait à se nourrir. Mais sa fortune s'était fort diminuée par les effets de la révolution; heureux d'y avoir survécu et d'avoir sauvé avec sa personne quelques débris de son bien, il ne visa plus qu'au plaisir d'achever, à l'aide du temps, l'entreprise de la charmante *villa*, qui de-

vait faire l'occupation ou plutôt le délassement du reste de sa vie.

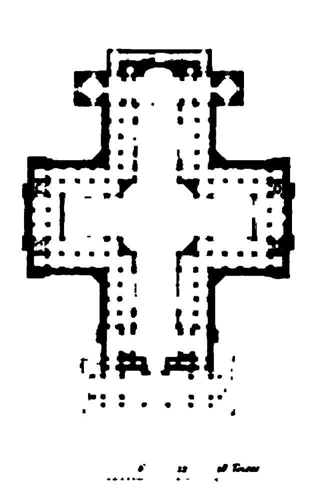
Il fut toutefois forcé de se partager entre ces travaux d'agrément, et ceux d'utilité publique, auxquels sa réputation n'avait pu manquer de l'appeler. L'Institut venait d'être formé pour remplacer les académies détruites par la révolution. Gondouin y prit place dans la classe des beaux-arts. Nommé membre du conseil des bâtimens civils, il fut plutôt chargé d'éclairer l'autorité dans le choix des artistes et de leurs ouvrages, que d'en produire lui-même. Outre l'exécution de la fontaine dont on a parlé, on ne voit pas que dans les vingt dernières années de sa vie, il ait mis la main à aucun ouvrage de sa composition. On ne saurait appeler ainsi la construction en pierre de la colonne de la place Vendôme, destinée à être revêtue en bronze. L'architecte n'y a eu d'autre mérite, que d'y transporter avec une fidélité scrupuleuse, les formes, les détails et les proportions de la colonne Trajane à Rome.

Gondouin avait conservé jusque dans un âge très avancé, la vigueur de sa jeunesse et toute la verdeur du talent. A soixante-dix-sept ans il contracta un nouveau mariage (il était veuf depuis long-temps) avec une jeune personne de dix-sept ans. Il en eut un enfant, mais il était encore au berceau, lorsque la mère mourut. Cet évènement ne trouva plus dans Gondouin la force de résistance, propre à lutter contre un tel malheur. On le vit languir pendant quelque temps encore, jusqu'à ce qu'une maladie violente se fut emparée de lui.

Il mourut le 29 décembre 1818.

SOUFFLOT.

6 12 Toises



6 12 18 Toises

ÉGLISE DE Ste GENEVIÈVE (PANTHÉON), À PARIS.

SOUFFLOT (JACQUES-GERMAIN),

NÉ EN 1713 A IRANCY, MORT EN 1781.

AUTEUR du plus grand monument que la France ait vu élever dans le dix-huitième siècle, Soufflot naquit à Irancy, près d'Auxerre, en 1713, de parens aisés qui, enrichis par le commerce, lui donnèrent une très bonne éducation, et le destinaient à une toute autre profession que celle de l'architecture. Son père, lieutenant au bailliage d'Irancy, espérait lui faire suivre la même carrière. Mais la volonté de la nature en avait ordonné autrement. On serait tenté de croire qu'il y a ainsi certaines vocations dont le principe est inné, quand on voit quelques esprits se diriger, comme par instinct, vers des professions et des travaux, dont aucun exemple environnant ne semble avoir pu leur inspirer le goût, ni leur faire naître l'idée. Il est assez difficile d'apercevoir dans le simple bourg qui vit naître Soufflot, d'où la passion des arts et de l'architecture avait pu lui venir. Cependant telle fut, dès sa plus tendre jeunesse, la force de son inclination vers l'art de bâtir, que tout, en ce genre, fixait son attention et captivait son goût, au point de lui faire négliger les plaisirs de son âge.

Son père prit le sage parti d'encourager en lui un penchant qu'il n'aurait pas vaincu, et le mit à portée d'étu-

dier en règle, ce que le jeune homme n'avait pu que deviner par des efforts furtifs et incomplets. Ses progrès furent rapides. Nous ignorons les détails de son éducation en ce genre. Lui-même dans quatre vers composés par lui, et que nous rapporterons plus bas, nous apprend qu'il n'eut point de maître. Toutefois il fut bientôt en état d'aller chercher à Rome des leçons, qui sont ordinairement le couronnement d'assez longues études, et nous lisons dans la Biographie univ., tome XLIII, que M. de Saint-Aignant, ambassadeur de France auprès du saint-siége, le fit admettre au nombre des pensionnaires entretenus par le roi, dans l'école de France à Rome.

Soufflot, en passant par Lyon pour aller en Italie, avait pris part à quelques travaux de construction qui s'exécutaient dans cette ville. Il y avait fait des connaissances qui, dans la suite, lui ouvrirent la voie à de plus grands ouvrages. Après trois ans de séjour à Rome, il apprit que les chartreux de Lyon voulaient reconstruire leur église. Il leur envoya un projet de dôme, qu'il jugeait postérieurement lui-même avoir été sa meilleure production.

A son retour d'Italie il s'arrêta plusieurs années à Lyon, où il fut successivement chargé de construire l'hôtel du Change, édifice peu considérable, mais très soigné dans toutes ses parties, et qui depuis est devenu le temple des protestans. Bientôt après il construisit un des plus grands monumens de cette ville. Je veux parler du grand hôpital, dont la façade principale, de 167 toises de longueur, se développe sur l'un des plus beaux quais de la ville. Au centre de cette grande ligne de batiment, s'élève une vaste chapelle qui communique par de gran-

des ouvertures à quatre salles où sont placés les malades, de manière à pouvoir prendre part aux cérémonies religieuses. La belle disposition de ce plan d'hôpital fit beaucoup d'honneur à Soufflot, et l'indiqua dès son début pour un des meilleurs architectes de son époque. Il ne tarda point à être appelé à Paris, où il fut reçu de l'Académie royale d'architecture.

Une nouvelle occasion de retourner en Italie se présenta bientôt, et il accepta d'y accompagner le directeur des bâtimens, M. de Marigny. Ce voyage lui procura l'occasion de visiter les ruines de Pæstum en 1750.

La ville de Lyon, qui l'avait en quelque sorte adopté, lui confia en 1754 la construction de son théâtre. Soufflot donna au plan de la salle une forme elliptique, et la distribua de manière à pouvoir contenir deux mille spectateurs, tous convenablement placés pour voir entièrement la scène et bien entendre les acteurs. Le théâtre fut disposé pour les représentations scéniques du premier ordre, et même pour celles des grands opéras et des ballets. Tous les accessoires, comme vestibules, foyers, etc., furent judicieusement placés. La composition générale n'offrit rien d'inutile, et satisfit à tout le nécessaire. Aussi y loue-t-on l'intelligence du talent, qui sait faire accorder avec l'économie des deniers publics, les convenances de goût que réclame un semblable édifice.

Un vœu fait, dit-on, par Louis XV, pendant sa maladie à Metz, devint la cause de l'érection de la nouvelle église de Sainte-Geneviève. Une cause plus certaine et plus sensible, fut la vétusté et l'exiguité de celle qui remontant, si l'on peut dire, aux premiers âges de Paris,

menaçait ruine, et était devenue hors de toute proportion avec la population nouvelle, et avec les cérémonies du culte rendu par l'usage à la patronne de cette ville.

Plusieurs architectes présentèrent des projets. La gravure en a conservé deux qui méritèrent des éloges, celui de Soufflot fut préféré, et l'on convient que la préférence fut juste.

On admira dans son plan une grande symétrie de disposition, et l'on doit avouer que rien n'en offre plus, que le parti des quatre nefs égales en étendue, réunies à leur centre par la circonférence d'une grande coupole. On doit dire cependant, que ce parti de plan en croix grecque à quatre croisillons égaux, convient généralement mal, selon les pratiques religieuses, aux églises dont l'autel est placé au fond du chœur, comme il paraît, par l'apside qui termine la nef d'en haut, que la chose doit avoir lieu. Mais tous les changemens survenus depuis la construction de cette église, ont fait oublier et perdre de vue, d'abord que, construite pour la congrégation des genovéfins, elle devait offrir à ces religieux un chœur spacieux, ensuite que le milieu de la coupole devait être occupé par la châsse de sainte Geneviève, centre des hommages de la dévotion, et surtout des cérémonies auxquelles cette antique dévotion devait donner lieu. Toutes ces circonstances ayant disparu par les effets de la révolution, l'église de Sainte-Geneviève, avec l'autel placé au chevet de la nef du fond, se trouve avoir deux nefs privées de la vue des cérémonies religieuses, et à cet égard, ainsi que sous quelques autres rapports, cette église paraît aujourd'hui remplir imparfaitement les conditions imposées par les usages du culte.

Si on examine aussi son goût, et le caractère de son ordonnance intérieure, on est obligé de reconnaître qu'il y règne un style d'élégance et de variété qu'on aimerait à louer et à vanter, s'il se trouvait dans quelques-uns de ces édifices de réunion publique, dont la destination doit inspirer à l'architecte, soit des mouvemens de forme et de plan, soit des compartimens diversifiés qui, dans le langage de son art, deviennent l'expression sensible de la gaîté et du plaisir. L'édifice sacré doit produire une sensation toute différente. La grande simplicité de lignes et de détails, la sévérité des formes, la densité des entre-colonnemens, l'économie des ornemens, voilà ce qu'une église demande, et voilà ce que ne donne pas l'église de Sainte-Geneviève.

On serait tenté de croire que l'architecte de ce monument aurait eu, dans sa composition, pour principale vue, d'y faire montre de son talent, et qu'à cette seule considération il aurait sacrifié toutes les autres, comme il arrive volontiers que cela ait lieu dans ces projets totalement libres, que l'artiste n'imagine que comme exercices de l'imagination.

En examinant donc le monument de Soufflot sous ce rapport, on croit voir que l'architecte y voulut mettre de tout; par exemple, employer dans ses nefs des colonnes isolées, et cependant y pratiquer des voûtes en pierre de taille; par exemple, élever une coupole à triple voûte en pierre, et l'environner en dehors d'une colonnade isolée, enchérissant encore à cet égard sur celle de Saint-Paul à Londres; par exemple, placer en tête de son monument un frontispice en colonnes, plus élevé que celui du Panthéon à Rome, et que tous ceux

qui l'ont précédé. Mais tout cela n'a pu se faire qu'avec beaucoup de mécomptes. Ainsi l'intérieur de l'église a des colonnes isolées qui, dans le fait, ne portent rien, et des voûtes en pierre, aux dépens d'arcs-boutans cachés par les murs extérieurs, et ces voûtes découpées par des lunettes n'ont ni unité ni grandeur, et elles sont affectées d'un vice de légèreté peu conforme au caractère du monument. Ainsi, on peut reprocher à la colonnade qui environne le dôme, de découper son ensemble en deux masses, qui le rapetissent et en rompent l'unité. Ainsi, le péristyle au front du monument, nonobstant sa grandeur, et peut-être par sa grandeur même, tend à diminuer l'effet de l'ensemble qui se trouve ainsi divisé, non pas en deux parties, mais en deux *tout*, dont chacun nuit à l'autre, ce qui donne l'idée de deux édifices indépendans. Il y a encore à objecter contre la disposition du péristyle, le trop de largeur des entre-colonnemens, et l'agroupement des colonnes d'angle, pour opposer résistance à l'effet, soit des plates-bandes, soit de la voûte de l'intérieur du porche.

Après ces observations critiques, il faut rendre à l'édifice la justice qu'il mérite sous d'autres rapports. Ce fut d'abord, lorsque le projet en fut conçu et adopté, une nouveauté très hardie, que l'entreprise d'un péristyle en colonnes corinthiennes de 60 pieds de hauteur, réunies entre elles par des plates-bandes formées de claveaux qui, à la vérité, sont maintenus dans leur position horizontale par des armatures de fer. Quelque opinion que l'on ait du procédé auxiliaire d'un semblable moyen, et quand on avouerait que l'art de bâtir, en chaque pays, doit mesurer ses entreprises sur la nature

de ses matériaux, on ne saurait disconvenir que le péristyle de Sainte-Geneviève présente, à quelques irrégularités près, une masse imposante, et, dans son genre, la plus considérable des temps modernes, et peut-être des siècles passés.

Quant à l'intérieur de l'église, si l'on en considère le plan et l'élévation, abstraction faite des considérations précédentes, on conviendra qu'apprécié sous le simple rapport de combinaisons indépendantes d'un emploi déterminé, la composition de Soufflot dénote un talent ingénieux, et offre un parti dont on doit admirer l'adresse et l'intelligence.

Mais la coupole surtout attirera toujours l'attention des constructeurs. C'est le premier ouvrage de ce genre qu'on ait osé porter à cette élévation, avec trois voûtes concentriques en pierres de taille. Nous ne rapporterons point ici les nombreux débats, dont le simple projet de cette coupole devint en son temps la matière. Il a manqué à Soufflot de vivre assez pour jouir de son triomphe. Cet honneur a été réservé à M. Rondelet, qui probablement n'aurait eu que la seconde part dans ce beau travail, si son maître eut vécu, et qui aujourd'hui a seul le droit de s'approprier le succès d'une entreprise, dont toutefois la première pensée appartient au premier auteur du monument.

On sait que des lézardes produites dans les pierres de parement des quatre piliers du dôme, firent croire, il y a vingt-cinq ans, que la pesanteur de la coupole en était la cause. M. Rondelet qui avait assisté à leur construction, savait que ces avaries provenaient d'un vice de l'appareil. Il réussit à y porter le remède nécessaire,

et en renforçant la masse des piliers, sans nuire à l'ordonnance, il a redonné au tout une solidité, qui ne permet plus d'inquiétude sur la durée de la coupole.

Quel que soit le jugement qu'un goût sévère puisse porter de l'architecture du temple élevé à la patronne de Paris, nous devons dire qu'en ce genre, comme en beaucoup d'autres, il faut juger les hommes et leurs ouvrages, en se reportant aux temps qui les ont produits. Le monument de Soufflot fut véritablement celui qui remit en honneur le style de l'antiquité, au moins pour la grandeur de la conception, pour l'emploi des colonnes isolées, pour la pureté des ordonnances, et qui bannit de la décoration les ornemens capricieux, qu'un goût de mode mesquin et bâtard avait depuis long-temps accrédité.

Nous dirons, en un mot, que ce monument a été, dans son genre, le plus grand du dix-huitième siècle.

Son plan qui, comme on l'a dit, présente une croix grecque, a 340 pieds de long, en y comprenant le péristyle; sa largeur est de 250 pieds (hors d'œuvre); le dôme a 62 pieds 8 pouces de large; la hauteur totale du monument, à l'extérieur, en y comprenant la lanterne de la coupole, est de 340 pieds, mesure égale à la longueur de l'édifice.

Soufflot avait embrassé dans l'ensemble du plan de Sainte-Geneviève, le projet d'une grande et belle place, précédée d'une large rue, aboutissant à la rue Saint-Jacques, et se terminant du côté de l'église par une portion de cercle. Une moitié de ce projet a déjà reçu son exécution par la construction de l'École de Droit, qui fut élevée sur les dessins de Soufflot, avant même l'achè-

vement de l'église. Ce bâtiment d'un caractère simple, offre au dedans comme au dehors, une bonne masse, une disposition sage et une solide construction. Soufflot avait refusé toute espèce d'honoraires pour ce travail. Le conseil d'administration de l'école ne crut pouvoir lui mieux témoigner sa reconnaissance, que par une délibération solennelle, qui accorda à tous ses descendans portant le nom de Soufflot, le privilège de suivre gratuitement les cours de la faculté.

Soufflot, malgré les grandes entreprises qui auraient pu occuper tout le temps de sa vie, n'a pas laissé encore que de donner ses soins à quelques constructions particulières d'hôtels, dont il serait assez difficile de donner les indications.

On doit citer aussi de lui, comme ouvrage d'un médiocre intérêt, le petit château d'eau, au coin des rues Saint-Honoré et de l'Arbre-Sec, l'orangerie du château de Menars; le trésor et la grande sacristie de Notre-Dame à Paris.

Soufflot avait essuyé, au sujet de la construction de son dôme, de vives critiques et de violentes contradictions. Effectivement, selon le plan exécuté de son vivant, quatre piliers triangulaires, d'une médiocre épaisseur, devaient être les supports de la coupole. Leur masse avait été réduite à dessein de contraster le moins possible avec les ordonnances des colonnes isolées. On douta, dans le temps, que les bases sur lesquelles on voulait faire porter un si grand poids, fussent capables d'en soutenir la charge. Il y eut à ce sujet de nombreuses discussions; mais le projet de Soufflot eut pour lui les calculs, et il fut exécuté après sa mort. Les fractures mul-

tipliées qui se manifestèrent peu après aux quatre piliers et dans les colonnes qui leur étaient adossées, donnèrent lieu de renouveler l'accusation. Quoique d'autres causes aient, comme on l'a déjà dit, occasioné ces accidens, on ne saurait affirmer que l'exiguité de la masse des piliers n'ait pu y contribuer.

Soufflot n'eut pas la force d'âme nécessaire pour résister à ces désagrémens. Ce qui l'affligea le plus vivement, c'est qu'il trouva des ennemis dans quelques hommes qu'il avait le plus affectionnés, et qui lui devaient le plus de reconnaissance. Sa santé en fut altérée, on le vit dépérir insensiblement; il mourut au bout de peu de temps, le 29 août 1781.

Soufflot était d'un caractère vif, il avait l'humeur brusque; mais le cœur sensible, noble et généreux. Sa passion pour l'architecture ne lui avait fait négliger aucun des autres arts, et il cultiva toujours la littérature.

Il avait traduit en vers, avec autant de grâce que de précision, plusieurs morceaux de Métastase; mais cette traduction n'a pas vu le jour. Il fit lui-même son épitaphe en quatre vers, qui le peignent fidèlement, et qu'on a placés au bas de son portrait.

Pour maître dans son art, il n'eut que la nature:
Il aima qu'au talent on joignît la droiture;
Plus d'un rival jaloux, qui fut son ennemi,
S'il eût connu son cœur eût été son ami.

APPENDICE

CONTENANT

L'ENUMÉRATION PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

D'UNE SECONDE SERIE D'ARCHITECTES,

AVEC LA NOTICE TRÈS SUCCINCTE DE LEURS OUVRAGES.

APPENDICE.

NICOLA DA PISA, architecte du treizième siècle, construisit dans plus d'une ville un grand nombre d'édifices, entre lesquels on cite encore, comme toujours remarquables, à Florence, l'église de la Trinité, d'une simplicité qui va jusqu'à la nudité, mais dont Michel-Ange ne se lassait pas d'admirer le grand parti; à Sienne, le Campanile des Augustins, édifice octogone en dehors et circulaire intérieurement, où se trouve ce bel escalier à péristyle circulaire dont la rampe est portée sur des colonnes, et dont Bramante a fait une imitation au Vatican.

ANDREA DA CIONE (ORCAGNA), peintre, sculpteur, architecte et poète, s'est immortalisé à Florence, sa patrie, par la construction de la grande et magnifique *loggia* qui orne la place du Grand-Duc. On y admire la beauté et la solidité de la construction, la grandeur et la belle forme des arcades, qui sont tout-à-fait de plein cintre. Dans la suite, Côme de Médicis ayant demandé pour continuer la décoration de cette place un projet à Michel-Ange, celui-ci répondit qu'il n'y avait rien de mieux à faire que de continuer la *loggia* d'Orcagna.

FILARETE (ANTONIO), architecte et sculpteur. Comme sculpteur, il est connu pour avoir fait, avec Simon,

les portes de bronze de l'ancien Saint-Pierre à Rome, et transportées depuis dans le nouveau. Comme architecte, il s'est fait beaucoup d'honneur par le grand hospice que François Sforce fit construire à Milan, en 1457. C'est un des plus grands et des plus beaux édifices qu'il y ait en ce genre.

FRANCESCO DI GEORGIO SANESE, architecte du célèbre palais du duc d'Urbin. On y vante un escalier d'une construction merveilleuse.

GUILIANO DA MAYANO. Il reste de lui à Naples, au *Castel nuovo*, un fort bel arc triomphal en marbre, enrichi de fort bonnes sculptures; mais son monument principal est, à Rome, le palais de Venise, une des plus vastes constructions de cette ville. On y employa, dit-on, des pierres et des débris du Colysée.

BENEDETTO DA MAYANO, élève et neveu du précédent, exécuta la superbe chaire en marbre, ornée de bronzes, pour l'église de Sainte-Croix à Florence, et fut le premier architecte du célèbre palais Strozzi, augmenté et terminé par Cronaca, qui en fit le magnifique couronnement.

GIOCONDO (FRA), littérateur et savant antiquaire, dut toutefois sa réputation à l'architecture. Beaucoup de ses ouvrages ont disparu. Appelé à Paris par Louis XII, il construisit en sept années, dans cette ville, le pont Notre-Dame. Nommé avec Raphaël et San Gallo architecte de Saint-Pierre, il mourut à Rome.

LOMBARDO (SANTE), fils et neveu de plusieurs ha-

biles architectes de ce nom à Venise, il fut l'auteur du bâtiment fort connu dans cette ville sous le nom de *Scuola di san Rocco.* Il y construisit le magnifique palais *Vendramini*, qui ne le cède à aucun de ceux qu'on vante le plus. On lui attribue encore l'architecture du palais *Gradenigo*, et du palais *Trevisani*, à Santa Maria Formosa.

FALCONETTO fut peut-être le plus habile élève de la première école d'architecture vénitienne, celle qui précéda les Sansovino, les Palladio, etc. Toutefois sa véritable école fut l'antiquité, dont il étudia les débris dans plusieurs voyages qu'il fit à Rome et encore à Pola, où il dessina les précieux restes de cette ville antique. Il bâtit pour Ludovico Cornaro un fort beau palais. On doit citer de lui l'église de la *Madonna delle Grazie*, pour les dominiquins, un *Odeum* ou théâtre circulaire pour les concerts. Il avait fait une étude approfondie de Vitruve.

SERLIO (SEBASTIANO), élève de Balthazar Peruzzi et héritier de ses dessins, qu'il mit en œuvre dans les troisième et quatrième livres du Traité d'architecture qu'il a publié. Il est plus connu par ce traité que par ses monumens; il l'est aussi plus particulièrement en France, où il passa une grande partie de sa vie, et où il fut employé tant au palais du Louvre qu'à celui de Fontainebleau. Mais ces édifices ont subi tant et de tels changemens, qu'on est en peine d'y discerner avec quelque certitude ce qui doit ou peut lui appartenir. Son premier titre de célébrité est aujourd'hui son *Libro d'Architettura*, fort estimé des architectes.

VASARI (Georgio), peintre, architecte, écrivain, biographe. Il réunit à l'art de peindre, dans lequel il se distingua par une facilité et une fécondité prodigieuses, le savoir et la pratique de l'architecture. Il en donna des preuves signalées à Florence, dans le plan et la construction du grand édifice terminé par Buontalenti, et qu'on appelle encore *gli Uffizi*, quoiqu'il soit devenu depuis, par un changement de destination qui l'a rendu plus fameux, le muséum d'art, ou ce qu'on nomme actuellement la galerie de Florence. Un immense travail, et qui en son temps lui fit beaucoup d'honneur, fut la refonte et la restauration du *palazzo vecchio*. Mais l'ouvrage sur lequel se fonde plus généralement la réputation de Vasari est sa collection biographique intitulée *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti.*

ANDROUET DUCERCEAU, architecte de Henri IV, construisit à Paris le Pont-Neuf, commencé en 1578, et qui ne fut terminé qu'en 1604 par Guillaume Marchand. Il décora Paris de plusieurs grands hôtels dont il ne reste que le souvenir; donna sous le règne de Henri IV le dessin de la première partie de la grande galerie que le roi fit ajouter à son château du Louvre; eut part aux augmentations du château des Tuileries, et fit imprimer sur son art plusieurs ouvrages, entre lesquels on distingue celui qui s'intitule *des plus excellens Bâtimens de France, à Paris*, 1576.

PELLEGRINO TIBALDI fut un des architectes de la cathédrale de Milan, de l'église Saint-Laurent et de celle des Jésuites de la même ville. Il construisit la grande cour du bâtiment de l'Institut à Bologne. Mais le pre-

mier titre de sa réputation auprès des connaisseurs est d'avoir conçu et exécuté l'ensemble de la belle maison professe des jésuites à Gênes. Ce monument remarquable tient un des premiers rangs, dans une ville certainement une des plus riches en beaux édifices. On en rencontrerait peu où se trouvent réunis autant des principaux mérites de l'art de bâtir. Pellegrino Tibaldi eut un héritier et un continuateur de son talent dans son fils Domenico Tibaldi, qui mourut jeune, non sans avoir laissé à Bologne plus d'un témoignage d'un goût excellent et d'une rare capacité.

BUON-TALENTI (Bernardo), architecte des plus habiles et des plus féconds de l'école florentine. La liste de ses ouvrages serait très nombreuse. Il joignit à l'exercice de l'architecture les connaissances et la pratique des travaux de tout genre qui sont du ressort du mécanicien, du décorateur, de l'ingénieur civil et militaire. Il termina le bâtiment de la galerie de Florence; il bâtit à Pratolino la maison de campagne du grand-duc. De lui sont le palais qu'on appelle le *Casino*, derrière Saint-Marc, les palais Piazza, Acciauli, et celui du grand-duc à Pise. Il donna les dessins du palais *Strozzi*, celui qu'on désigne par le surnom de *Canto de' Pazzi*. Nommé ingénieur en chef de la Toscane, il fit construire des ponts dans toute son étendue, et y éleva des digues. Il inventa beaucoup de machines de guerre, et il passa pour avoir donné la première idée des bombes et des mortiers.

FONTANA (Giov.), frère aîné du célèbre Dominique Fontana, qu'il aida dans les grands travaux dont celui-

ci fut chargé à Rome. On lui attribua toutefois, et à lui seul, la construction du beau palais Giustiniani. Mais son principal talent se porta vers l'étude et la pratique de l'architecture hydraulique. Il fut en conséquence chargé de la direction et du jeu des eaux pour les plus célèbres fontaines de Rome, telles que celles de *San Pietro in Montorio*, celle de la *strada Giulia*, etc. Les principales maisons de plaisance et les jardins de Frascati lui durent les ouvrages hydrauliques qui en font l'embellissement.

DELLA PORTA (GIACOMO) termina plusieurs des grands ouvrages que Michel-Ange avait laissés incomplets, mais sans s'y permettre le moindre changement. Ainsi, de concert avec Dominique Fontana, il continua le sommet de la calotte du dôme de Saint-Pierre. Il opéra, avec la même fidélité, la continuation du projet de Michel-Ange dans l'architecture du Capitole. Chargé de poursuivre l'exécution de l'église du Jésus, commencée par Vignola, il fut beaucoup moins fidèle aux idées de son prédécesseur. Ce fut encore à lui que fut confié le complément du dernier étage du palais Farnèse, avec l'exécution de la grande *loggia* qui donne sur la *strada Giulia*. Peu d'architectes ont exécuté à Rome plus et de plus grands ouvrages. Les principaux sont le *Cortile* du collège de la Sapience, le palais Nicolini sur la place Colonne, le palais Gottofredi sur la place de Venise, la *villa* de Belvédère à Frascati, le palais Marchetti, la façade de Saint-Louis-des-Français, l'église des Grecs, et un fort grand nombre de fontaines plus ou moins ingénieuses.

DA PONTE (Giovanni), architecte vénitien, favorisé par le sort qui lui fit enfin écheoir la belle entreprise du pont de Rialto, sur le grand canal de Venise, dont les projets avaient excité vainement l'ambition de plusieurs des plus célèbres architectes. Il y a de lui à Venise de fort grandes constructions à l'Arsenal. On cite comme étant son meilleur ouvrage le bâtiment des prisons publiques.

LUNGHI (Martino). Trois architectes de ce nom, le grand-père, le fils et le petit-fils, ont eu successivement de la réputation à Rome. Mais le premier surtout s'est fait à juste titre un nom par quelques façades d'église, comme celle de *San Girolamo degli Schiavoni*, par la construction du palais Altemps, et à beaucoup meilleur droit encore par l'érection du vaste palais Borghèse, où l'on admire le *Cortile* en portiques à deux étages, un style d'ordonnance assez sage, une belle distribution d'intérieurs et de l'intelligence dans le plan sur un terrein irrégulier.

FLAMINIO PONZIO a élevé, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, la riche chapelle en coupole, et qu'on appelle Pauline, du nom du pape Paul V, en pendant de celle qu'on nomme Sixtine, du nom de Sixte V, bâtie par Dominique Fontana. Entre beaucoup d'ouvrages de Flaminio Ponzio, à Rome, on distingue le grand escalier double du palais Quirinal (à Monte Cavallo), la reconstruction de l'église de Saint-Sébastien hors des murs, l'élévation du palais Schiara Colonna, où l'on trouve à louer la plus noble disposition et un très bon goût d'ornemens. La grande porte dorique de ce

palais est surtout renommée, et passe pour un morceau des meilleurs en ce genre.

CIGOLI (LUIGI), peintre et architecte florentin, est mis au nombre des maîtres habiles de la fin du seizième siècle, dont Florence montre avec beaucoup d'estime les ouvrages. On distingue entre autres un portique, ou ce qu'on nomme la *Loggia* des *Tornaquinci*, d'une architecture mâle et correcte, l'élévation du palais Ranuccini, l'intérieur ou le cortile de celui des deux palais Strozzi, qui avait été élevé par Buontalenti. Cigoli fut à Rome l'architecte du palais jadis de Toscane, sur la place Madame. Ce fut lui qui donna les dessins et la composition du piédestal de l'ancienne statue en bronze d'Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf, à Paris.

ZAMPIERI (DOMENICO) est le peintre si connu et si célèbre sous le nom de Dominiquin, qu'on lui donne habituellement. Il se distingue aussi entre les habiles architectes de son temps. Il donna à Rome le plan de la célèbre église de Saint-Ignace. C'est à lui qu'on attribue le dessin de la grande et belle porte du palais Lancellotti. Il construisit le Casino de la villa Ludovisi, coopéra, avec Jacques della Porta, à l'érection de la villa Aldobrandini, à Frascati, et il eut à en terminer seul l'exécution. Il avait fait de sérieuses études de l'architecture et avait aspiré à devenir architecte de Saint-Pierre.

SORIA (GIO. BATISTA) fut, parmi les architectes du dix-septième siècle, un de ceux qui surent encore se préserver des écarts de la manie de l'innovation, qui fit bientôt, à la suite de Borromini, les plus grands pro-

grès. Ce fut particulièrement alors la mode des frontispices d'église en placage. On cite de lui ceux des églises de *San Carlo de' Catenari*, *della Vittoria*, de *San Chrysogono*, de *Santa Catharina da Siena*. Entre toutes ces sortes de compositions de frontispices d'églises, on distingue, et avec raison, celle du portique et de la façade de l'église de San Gregorio.

PARIGI (ALPHONZO), architecte, né à Florence, et renommé dans cette ville comme ingénieur, s'y fit une réputation par l'habileté avec laquelle il sut remettre d'aplomb le second étage du célèbre palais Pitti (aujourd'hui du Grand-Duc), qui du côté de la place débordait la ligne perpendiculaire de plus d'un demi-pied. Il fit des projets et commença l'exécution de quelques-uns pour l'augmentation du palais Pitti et l'embellissement de sa place. Un de ses meilleurs ouvrages est le palais Salviati, à Florence.

SILVANI (GHERARDO) peut passer pour avoir été, à Florence, un continuateur du goût du seizième siècle, sur la fin duquel il naquit, et il est celui qui en a perpétué l'école avec le plus de succès pendant les deux tiers du dix-septième. Ce fut un des plus féconds architectes qu'il y ait eu, et, selon les biographes, on ne saurait nombrer tous les ouvrages qui remplirent jusqu'au dernier instant une vie de quatre-vingt-seize ans. On se contentera de citer dans ce nombre le palais du comte Alberto, les *villa* Guadagni et Guiccardini, le palais de Luca degli Albizzi, l'église des Théatins, le couvent de Santa Maria degli Angeli, le palais de Jean-Baptiste Strozzi, le palais Capponi, un des plus beaux de Flo-

rence, le palais Marucelli, etc., etc. D'autres travaux remarquables donnèrent de la variété de ses talens de nouvelles preuves. On vante entre autres la savante restauration qu'il opéra dans les constructions de Sainte-Marie-des-Fleurs, ainsi que le renouvellement d'un nombre considérable d'édifices ou de palais, qui lui durent une nouvelle existence, grâce à son extraordinaire habileté dans l'art de rajeunir, sous le rapport de l'agrément et de la solidité, de trop anciennes constructions.

BERETTINI (DA CORTONA) connu sous le nom de *Cortone*. Ses principaux titres à la célébrité reposent sans doute sur l'art de la peinture. Mais le goût de son siècle, quoique déjà déchu de la grandeur des monumens produits par le siècle précédent, n'empêche pas de reconnaître ce qu'on doit à l'habileté et aux talens de cet artiste. C'est surtout sous le rapport du génie de la décoration qu'on le doit juger comme peintre. C'est aussi la même mesure de critique qu'il faut lui appliquer comme architecte, et c'est alors qu'il faut le louer d'être resté fort loin des abus et des écarts qui signalèrent en Italie le dix-septième siècle. Cortone, quoiqu'on ne puisse pas proposer son architecture comme modèle, n'a pas laissé de produire plus d'un monument recommandable par un style élégant et des compositions souvent ingénieuses. Son meilleur ouvrage est, à Rome, l'église de *Santa Maria della Pace*, qu'il a ragréée dans plus d'une de ses parties, et au-devant de laquelle il a élevé une des plus élégantes façades qu'on puisse citer, dans le genre des devantures d'église. Il faut encore faire mention de son portail de *Santa Maria in Via Lata*, qu'il regardait lui-même

comme son chef-d'œuvre, et de l'église de Saint-Luc, entièrement bâtie par lui. On lui doit aussi la croisée et la coupole de *San Carlo al Corso.*

MANSART (François), oncle de Jules Hardouin Mansart, de beaucoup le plus célèbre, a produit un assez grand nombre d'ouvrages, dont aucun n'a obtenu la renommée de ceux qui furent élevés par son neveu. La liste en a été publiée par Charles Perrault; on y apprend à regret que ces monumens pour la plupart ont disparu. Les uns ont été détruits, les autres ont été tellement changés ou dénaturés, qu'on aurait de la peine à y reconnaître les traces du talent de leur auteur. Les seuls qu'on puisse citer en preuve de son habileté sont les restaurations de l'hôtel Carnavalet, où il eut l'attention de ménager l'ancienne porte ornée des sculptures de Jean Goujon; l'église de la Visitation de Sainte-Marie, rue Saint-Antoine, qui ne consiste qu'en une coupole, quelques restes de l'église des Minimes, à la Place Royale, celle de l'Abbaye du Val-de-Grâce, qui ne fut élevée par lui que jusqu'à la hauteur de neuf pieds au-dessus du sol, et qui fut continuée depuis par Le Mercier, enfin terminée par Le Muet et Gabriel Leduc.

LE MUET fut un des architectes les plus employés de son temps, si l'on en croit les notices des maisons particulières, et des hôtels qu'il construisit, mais dont il serait difficile de retrouver aujourd'hui les vestiges. Son véritable titre à la réputation est le choix qu'Anne d'Autriche fit de lui pour achever l'édifice ou monastère déjà commencé par deux architectes, du Val-de-

Grâce, et l'église du même nom, dont il éleva la coupole, que racheva Gabriel Leduc. Il commença l'église des Augustins de la place des Victoires. On a de lui trois ouvrages de théorie pratique sur l'architecture.

BRUANT (LIBÉRAL) partagea avec d'autres architectes ses contemporains la construction et la conduite de plusieurs ouvrages, comme avec Le Veau, l'exécution de l'hospice connu sous le nom de la Salpêtrière; comme avec Pierre Le Muet, la conduite de l'église des Augustins de la place des Victoires. Mais le plus grand et sans comparaison le plus beau monument de Libéral Bruant fut l'hôtel royal des Invalides, dont il donna seul les plans et conduisit l'exécution, à la réserve de l'addition faite à son église par le dôme, dont Jules Hardouin Mansart fut l'architecte. Or, dans ce grand ensemble de bâtimens, on distinguera toujours la magnifique cour de cet établissement, composée de deux ordres de grands portiques élevés l'un au-dessus de l'autre, ouvrage qui par la pureté de son architecture, la grandeur de ses proportions et le caractère même de sa construction, rappelle avec succès les grands *cortile* de l'Italie, et ne leur cède peut-être que par le manque de voûte. L'œil est blessé de voir que d'aussi nobles galeries et d'une si belle exécution ne soient couvertes que par de pauvres plafonds en bois.

ALGARDI, sculpteur et architecte. Il doit à ses ouvrages en sculpture sa principale réputation. Mais il ne lui a manqué que de vivre plus long-temps pour égaler et même surpasser, comme architecte, la renommée qu'il s'est acquise en sculpture. C'est bien ce qu'a prouvé

l'élégante Villa Pamphili, la plus remarquable des maisons de plaisance situées dans le voisinage de Rome. Elle est renommée sous le rapport de l'art, moins encore par la magnificence de ses jardins que par le goût de son architecture, par la disposition de ses masses, par ses embellissemens de détail, tels que ses ornemens en stuc, restés modèles de cette pratique décorative. Algardi fut l'architecte de la façade de l'église de Saint-Ignace, et on lui doit les dessins du célèbre maître-autel de l'église de Saint-Nicolas-des-Tolentins.

LE VEAU, habile architecte qui fut employé dans beaucoup de monumens, soit comme coopérateur, soit comme continuateur, ce qui fait que fort souvent on a beaucoup de peine, faute de renseignemens historiques, à décider ce qui est de lui. Ainsi c'est sur de simples traditions qu'on lui attribue d'avoir coopéré au remaniement du château des Tuileries, d'avoir eu une part à l'achèvement du pavillon du milieu, et à la continuation, sur le quai, de la grande galerie en pilastres corinthiens. Il passe avec plus de vraisemblance pour avoir été l'auteur du plan et de l'élévation du collège Mazarin, que Dorbay son élève termina après lui. Un grand nombre d'hôtels et de constructions particulières furent élevés sur ses dessins; mais presque tous ces ouvrages ont disparu. Il n'en reste aujourd'hui qu'un seul, quoique fort dénaturé : c'est, à la pointe de l'île Saint-Louis, le charmant palais qu'on appelait l'hôtel Lambert, dont Le Sueur et Le Brun avaient à l'envi décoré les intérieurs de leurs peintures.

RAINALDI (Girolamo) et CARLO son fils. Le premier acheva, à Rome, les constructions du Capitole et la maison professe des Jésuites, à Bologne, leur collège de Sainte-Lucie, à Frascati pour la famille Borghèse, le casin de la Villa Taverna, à Rome le palais Pamphili de la place Navone, un des plus considérables de cette ville, et qui se recommanderait pour sa belle disposition parmi les plus renommés, si la grandeur du style répondait à la grandeur de la masse. De *Carlo Rainaldi*, les principaux ouvrages sont l'église de Sainte-Agnès à la place Navone, plusieurs frontispices d'église dans le genre insipide des ordres en placage l'un sur l'autre. Mais on lui doit des éloges pour deux édifices qu'il ne termina pas toutefois entièrement, on veut parler de deux églises en coupole, précédées symétriquement chacune d'un péristyle à colonnes isolées, qui se font pendant sur la place qu'on appelle *del Popolo*, en face de la porte d'entrée de Rome par la voie Flaminienne. De lui encore il faut citer, entre beaucoup d'autres ouvrages, la façade de Sainte-Marie-Majeure du côté de Saint-Jean-de-Latran.

BULLET (Pierre) fut élève, dessinateur et appareilleur de François Blondel, l'architecte de la porte Saint-Denis. Le plus célèbre de ses ouvrages fut sans contredit cet arc de triomphe placé à une des entrées de Paris par la rue Saint-Martin, et auquel on a donné le nom de porte, aussi improprement qu'au monument de son maître, à l'entrée de la rue Saint-Denis. Quoique inférieur à celui-ci sous le rapport de la composition et de la décoration, on trouve que les proportions de sa masse

générale et la disposition de ses trois ouvertures le rapprochent davantage des modèles de l'antiquité. Bullet a fait beaucoup d'ouvrages, et fut employé comme constructeur dans plus d'une entreprise utile. Telle fut celle de l'élargissement du quai Pelletier, au moyen d'une voussure coupée dans son ceintre en quart de cercle, qui retient un trottoir de six pieds de large. On a de cet architecte un traité d'*architecture pratique*, qui contient le détail des toisés et devis et tout ce qui regarde la jurisprudence des bâtimens.

DE ROSSI (ANTOINE-JEAN) s'acquit une fort grande réputation à Rome dans le dix-septième siècle, dont il parcourut la période presque entière, par la construction d'un grand nombre de palais somptueux, entre lesquels on a toujours distingué le palais Renuccini, dans la rue du Cours, et surtout le palais Altieri, qui passe pour être son chef-d'œuvre. Bien qu'on ne trouve point dans le style de son architecture cette correction de détails, cette sévérité de formes qui recommandent particulièrement les ouvrages du seizième siècle, on doit convenir que, dans l'ordonnance de ce palais, Antoine de Rossi a fait preuve de plus d'un genre de mérite. On s'accorde à y reconnaître beaucoup de noblesse dans la disposition, et un accord très heureux entre l'élévation de l'intérieur et celle de la masse extérieure. On regrette toutefois qu'il manque à ce palais d'être terminé dans celle de ses parties qui est en retour sur la rue dont il fait l'angle. De Rossi fut auteur, tant à Rome qu'en d'autres pays, d'une multitude d'ouvrages qui lui procurèrent une fortune considérable.

GUARINI obtint de son temps une assez grande réputation, grâce au triste avantage qu'il eut d'enchérir encore sur la corruption du goût de Borromini. Il la dut aussi en partie aux connaissances mathématiques qu'il posséda dans un assez haut degré. Cette étude dont il fit une bizarre application non pas seulement aux moyens de la solidité dans la bâtisse, mais aux combinaisons de toutes les manières dont les matériaux peuvent se prêter aux jeux de l'imagination du constructeur, lui procura la malheureuse facilité de tourmenter et de torturer tous les élémens de l'architecture. Il n'employa ainsi ce qu'on appelle la science du trait en construction, qu'à faire de son art un jeu de difficultés. Nul ne porta plus loin le talent de la bizarrerie. Ennemi déclaré de toute forme simple, il put défier le spectateur de trouver dans ses ouvrages, ni une ligne droite, ni une courbe régulière. Ses édifices sembleraient avoir été destinés à devenir des espèces de démonstrations de problèmes géométriques. Le nombre de ses édifices est considérable. Architecte du duc de Savoie, il construisit à Turin la porte du Pô, la chapelle en rotonde du Saint-Suaire, l'église de Saint-Laurent-des-Théatins, l'église de Saint-Philippe de Néri et beaucoup de grands palais. A Modène sa patrie il éleva l'église de Saint-Vincent. On ne citera point toutes les autres villes où se voient des édifices élevés sur les dessins de Guarini. Paris avait de cet architecte une église des Théatins qui a été détruite.

PUGET (Pierre), peintre, sculpteur et architecte. Marseille, qui fut sa patrie, possède plus d'un monument

de son savoir en architecture. On doit compter dans ce nombre les belles façades de plusieurs grandes maisons richement décorées des ordres de l'architecture, et qui forment une partie remarquable de la rue du Cours. Citons encore, comme son ouvrage, la construction de la Halle au poisson, une maison par lui bâtie pour lui-même, et l'église de la Charité, surmontée d'une coupole, monument qui fut après sa mort terminé par son fils.

MONTI (GIACOMO), architecte bolonais, qui bâtit à Modène l'église de Saint-Augustin, et à Bologne, sa patrie, la belle église dite *Corpus-Domini*. Il éleva pour lui-même un des beaux palais de cette ville. Mais son plus notable ouvrage, et le plus grand de ce genre qu'il soit possible de citer, est cette suite immense de portiques en arcades, qui de la porte, qu'on nomme à Bologne *de Saragossa*, conduit dans une longueur de deux milles à la montagne de la *Guardia* et à l'église qui s'élève à son sommet. Monti érigea encore l'arc magnifique servant de *propylée*, ou d'entrée aux portiques dont on a parlé.

GALLI (BIBIENA). Il y eut trois architectes de ce nom, *Ferdinand*, *François* son frère, et *Antoine* fils de Ferdinand.

Le premier construisit à Parme, pour le duc Ranuccio-Farnèse, la superbe maison de *Colorno*, qu'il orna de jardins et d'un beau théâtre. Le reste de sa vie fut occupé par des travaux soit de théâtres, soit de décorations, dont il remplit toute l'Italie.

Le second suivit la même carrière, et s'illustra par

de semblables ouvrages à Vienne et en Lorraine, en Italie et surtout à Vérone, où sous les inspirations du célèbre Scipion Maffei il construisit ce théâtre philarmonique vanté comme un chef-d'œuvre.

Le troisième, c'est-à-dire Antoine Bibiéna, perpétua la célébrité de son surnom en Italie, par un talent qu'on peut regarder comme patrimonial dans cette famille. Il continua de le faire admirer par le savoir et la pratique des mêmes sortes d'ouvrages scéniques. C'est à lui qu'est due la construction du célèbre et nouveau théâtre de Bologne, construit intérieurement et extérieurement tout en pierre. Il fut terminé en 1763, moins son portique antérieur.

FONTANA. L'histoire de l'architecture en Italie compte quatre architectes du nom de Fontana.

Le premier et le plus ancien est Jean (*Giovanni*), frère aîné de *Dominique*, le plus célèbre de tous et dont on a donné l'histoire dans ce recueil (tome II, page 69); le troisième fut *César Fontana* fils de Dominique. A l'égard du quatrième, *Charles Fontana*, on n'est pas très certain qu'il fût de la famille des précédens.

César Fontana hérita des titres, des places, et en grande partie des talens de Dominique son père. Il fut l'architecte du grand édifice converti depuis à Naples en Muséum, et qu'on apelle *Palazzo de' Studi*. C'est le bâtiment qui renferme aujourd'hui les accadémies, l'école de botanique, le cabinet des antiques, etc.

Charles Fontana fut élève de Bernini. Comme son maître, il fut porté à échanger contre la sévérité des principes de l'art antique, le relâchement du goût de la dé-

coration moderne. La liste de ses ouvrages serait nombreuse. Il éleva la coupole de Monte-Fiascone, fut à Frascati l'auteur du palais et de la villa Visconti. Entre beaucoup de ses entreprises à Rome, on distingue l'achèvement du grand palais de *Monte-Citorio* et de la fontaine de *San Pietro in Montorio*, la belle fontaine de Santa Maria in *Trans-Tevere*, l'église des religieuses de Sainte-Marthe, le palais Grimani; mais un de ses meilleurs édifices fut le palais Bolognetti.

GIBBS (Jacques), architecte anglais, qui a élevé et projeté un fort grand nombre d'édifices à Londres, et en d'autres lieux de l'Angleterre. Ses principaux ouvrages à Londres sont l'église de Saint-Martin et celle de Sainte-Marie-du-Strand. La première présente à l'extérieur un assez beau péristyle corinthien. L'enceinte extérieure est ornée de pilastres du même ordre. L'intérieur se compose de cinq nefs en arcades sur colonnes. L'église de Sainte-Marie-du-Strand a en avant un portique circulaire en colonnes, et ses murs extérieurs sont ornés de deux ordres de colonnes engagées et l'un au-dessus de l'autre. Gibbs a construit à Oxford la célèbre bibliothèque Radcliffe. C'est une rotonde ornée à l'extérieur de colonnes corinthiennes accouplées. L'intérieur offre une grande salle aussi circulaire, décorée de pilastres ioniques. L'œuvre complète de Gibbs a été gravée et publiée par lui. On y parcourt les dessins de beaucoup d'édifices ou exécutés, ou simplement projetés qui rappellent le style d'Inigo Jones, et par conséquent de Palladio.

GALILEI (Alexandre), architecte Florentin, dont

le talent ne se développa qu'à Rome, où Clément XII l'avait appelé, dans trois ouvrages sur lesquels se fonde sa réputation, savoir, la façade de Saint-Jean-des-Florentins, le grand portail de Saint-Jean-de-Latran, et la belle chapelle Corsini que renferme cette basilique. L'ensemble de la composition du portail de Saint-Jean-des-Florentins ne manque ni de grandeur, ni de richesse, ni d'une certaine beauté d'ordonnance. Mais le frontispice de Saint-Jean-de-Latran est sans doute une des masses d'architecture les plus remarquables qu'on ait exécutées en ce genre. Le besoin d'y ménager une *loggia* pour la bénédiction papale a sans doute obligé l'architecte à prendre un de ces partis qu'on appelle de composition, qui sortent nécessairement des élémens de cette simplicité d'où procède la véritable grandeur. Le genre une fois admis, on peut dire que l'œuvre de Galilei a quelque chose de théâtral et d'imposant. Le dessous du portique ou le vestibule de l'église se fait admirer par la richesse et l'élégance des ornemens. Toutefois, pour l'homme d'un goût un peu sévère, le meilleur morceau de Galilei sera la chapelle qu'il a construite et décorée, dans Saint-Jean-de-Latran, pour la famille Corsini. Il y règne un fort bon genre d'ornement et une assez grande sagesse d'ordonnance.

SALVI (Nicolas) fut un des hommes les plus instruits de son temps. Après avoir essayé, dans ses études, de toutes sortes de connaissances, le goût de l'architecture finit par l'emporter chez lui sur tous les autres. Il y a de lui un fort grand nombre d'ouvrages, mais d'une mesure inférieure à celle de son talent et de sa capacité

réelle, et son nom serait peu connu s'il n'eût été l'auteur d'un monument, le plus célèbre, en son genre, de tous ceux qu'on voit à Rome et qu'on pourrait citer ailleurs, la Fontaine de Trevi, qui, par son étendue, la magnificence de ses eaux et de ses sculptures, n'a d'égale en aucune ville, et offre une sorte de théâtre hydraulique permanent, dont il n'y a point d'autre exemple. Les travaux de décoration extérieure furent les moindres de cet ouvrage, qui pour la conduite des eaux, et à raison de toutes sortes de difficultés et de contrariétés, fut treize ans à terminer. La masse de l'architecture, qui consiste dans la façade du palais auquel la fontaine est adossée, n'est pas celle que le goût aurait desirée. Mais il est probable que l'architecte ne fut pas libre d'assortir ce fond, à l'idée d'un palais qui aurait convenu au Neptune colossal, principal objet de cette décoration.

SACCHETTI (Gio. Batista) fut élève d'Ivara et devint son successeur dans la réédification du palais du roi à Madrid. L'ancien ayant été réduit en cendres l'an 1734, Ivara avait présenté pour sa reconstruction, mais sur un terrein plus étendu, un nouveau projet dont le modèle en relief s'est conservé. Mais Ivara mourut, et le roi voulut qu'on relevât le nouveau palais sur le terrein de l'ancien. Sacchetti fut chargé de l'entreprise. Le nouveau palais forme un carré de 470 pieds de long, dans chacune des lignes de ses quatre façades. Sa hauteur, jusqu'à la corniche, est de 100 pieds. La solidité de la construction y a été portée à un point qui a été blamé comme excessif, si toutefois il peut y avoir en ce genre un excès qui soit un défaut. L'on entre dans ce palais

par six portes dont cinq donnent entrée dans une cour de 140 pieds en carré. Il faudrait pour juger de la valeur de cette grande masse, sous le rapport de l'art, autre chose que la description de dom Antonio Conca. Toujours est-il permis de dire que c'est une des principales entreprises du dix-huitième siècle.

BOFFRAND fut un des meilleurs élèves de Jules Hardouin Mansart. Dans le cours d'une très longue vie, il exécuta les plus nombreux travaux. Le malheur pour sa réputation en France, fut que ses plus notables ouvrages, il les exécuta hors de son pays et de la capitale de la France. Il travailla surtout à Bruxelles, à Nancy et à Luneville pour les ducs de Lorraine, et à Wurtzbourg pour le Prince évêque de cette ville. A Paris il fit toutefois différentes constructions d'hôtels et de maisons, dont on donnerait difficilement l'indication. De lui cependant on peut citer l'hôpital des Enfans trouvés. Mais le morceau le plus célèbre sous le rapport de la construction et qui a le plus perpétué son souvenir à Paris, est le grand et magnifique puits de l'hospice de Bicêtre, ouvrage qui tient le premier rang entre les entreprises de ce genre.

FUGA (FERDINANDO) fut dans le dix-huitième siècle, un des derniers architectes célèbres qu'ait produits l'Italie. Naples et Palerme avaient eu les prémices de son talent; mais Rome se l'appropria pendant long-temps, par les grands travaux auxquels Clément XII, et depuis quelques-uns de ses successeurs, l'employèrent. Il termina l'ensemble du palais de Monte-Cavallo, et sur la place du même nom, il éleva le magnifique palais qu'on

appelle *Della Consulta*, édifice des plus considérables de Rome. Entre beaucoup d'autres de ses entreprises, on compte dans la *Strada Giulia* l'église *Della Morte*, le palais *Petroni* sur la place dite du *Gesu*. A la *Longara* le palais *Corsini*. C'est un des plus grands qu'on voie à Rome, et des plus vantés pour sa masse, et surtout pour la distribution de son intérieur. Mais l'ouvrage qui, peut-être, a fait le plus d'honneur à Fuga, est la belle restauration intérieure de la grande Basilique de Sainte-Marie-Majeure, qu'il décora d'un superbe plafond en caissons dorés, et d'un baldaquin soutenu par quatre grandes colonnes de porphyre. Naples revendiqua son talent, et l'appela de nouveau. Il y fut employé à beaucoup d'ouvrages, entre lesquels on distingue l'établissement du grand cimetière divisé en trois cent soixante-cinq caveaux, avec une église et un bâtiment d'administration. La grande cathédrale de Palerme lui doit aussi ses nouveaux embellissemens.

POMPEI (ALESSANDRO). Une particularité distingue l'école d'architecture vénitienne, c'est qu'elle a produit, outre de célèbres architectes de profession, un assez bon nombre d'amateurs, nés dans les hauts rangs de la société, et qui, dignes du nom d'artiste, ont perpétué dans le cours du dernier siècle, le savoir, le bon goût et le style des plus grands maîtres. A la tête de ces amateurs artistes, on distingue le comte Pompei, qui se plut à construire son propre palais, dans sa campagne d'*Illagi*. Ce fut son coup d'essai, et bientôt on vit dans plus d'une campagne des environs de Vérone, s'élever sur ses dessins, et par ses soins, de semblables palais, pour le marquis Pinde-

24.

monti, et le comte Giuliari, ce sont comme des traditions du goût de Palladio. Vérone obtint de son compatriote qu'il lui élevât divers édifices, entre autres le vaste bâtiment de la douane. Enfin, par amitié pour le marquis Maffei, il donna les dessins et exécuta la construction du bâtiment de l'académie Philarmonique.

Le comte *Girolamo del Pozzo*, autre seigneur contemporain, s'est illustré dans le même pays, par son excellent goût d'architecture, et a laissé de son savoir en cet art, des monumens très remarquables.

FIN DE L'APPENDICE.

TABLE GÉNÉRALE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS L'OUVRAGE.

TOME PREMIER.

TOME SECOND.

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER.



